المنمنمات الإسلامية؟؟..
فن الإعجاز والإدهاش!!..

■ د. محمود شاهين*

(المنمنمة) اصطلاح أطلق على الرسوم التوضيحية التي رافقت بعض الكتب العربية والإسلامية، خاصة (مقامات الحريري) و (كليلة ودمنة) وغيرهما. ثم أصبح هذا اللون من الرسم والتصوير فناً قائماً بذاته يمكن اعتباره نوعاً من (التصوير الإسلامي) الذي تابعه باجتهاد فنانون رواد في مراحل تاريخية مختلفة، في العديد من الدول العربية والإسلامية، لاسيما بغداد العباسية، وإيران، وأسيا الصغرى، بحيث أصبح هذا الفن شاهداً حياً على مظهر من مظاهر الحضارة الإسلامية.

اشتهر برسم المنمنمات عدد من الفنانين أبرزهم وأهمهم (الواسطي) الذي امتلك خواص الرسام والملون، وبرع في التعبير عن الأحداث اليومية في (مقامات الحريري) بأسلوب فني راقٍ، خصوصاً شخصية (أبي زيد) بطل المقامات، التي يمكن لعين المتلقي تميزها من أول نظرة، وفي كل لوحة، كونه أعطاها ملامح واحدة ومتفردة، كررها في اللوحات كافة، بنفس الخصوصية.

يرى «جورج عيسى» أنه على الرغم من كل ما قيل حول كراهية التصوير في الإسلام، أو تحريمه فقد اشتغل العرب في هذا الفن، فنما على أيديهم، بعد أن كانوا مقلدين فيه، إلى أن أصبح شاهداً حياً على مظهر من مظاهر الحضارة العربية، ومعبراً عن تفتح الشعور العربي، ومتميزاً بطابع خاص، منذ بداية القرن الثالث عشر، بما يمثله من مدرسة عربية خالصة.

ويشير إلى أنه على الرغم من النكبات التي لحقت بالأمة العربية، وجرفت معها كثيراً من آثار عبقريتها في مجال الفنون، إلى جانب ما ضاع في مجال العلوم والآداب والمعارف الأخرى، فإنه ما زال لدينا الكثير من هذه الآثار التي رأى بعضها النور

* نحات و أستاذ في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق.



كمال الدين بهزاد



رؤية حديثة

في مكتبات ومتاحف الشرق والغرب، وبعضها ما زال كنوزاً مخبوءة لم تصل إليها أيدي الباحثين العرب حتى الآن.

من هذه الكنوز (كما يرى جورج عيسى) والتي برع فيها العرب وأجادوا، فن التصوير والنقش والتزويق والترقين، وذلك بما خلقوه على الجدران والخشب والمعدن والزجاج والخزف والعاج والثياب، وخاصة ما زينت به المخطوطات من منمنمات بلغت حد الروعة فيما ينسب إلى مدرسة التصوير العربية في بلاد الشام والعراق، وعلى وجه الخصوص رسوم الواسطي الذي هو أحد أهم الفنانين المصورين الذين عرفتهم الحضارة العربية، بل من أفضل فناني العرب قدرة على التعبير كمصور وملون ورسام منمنمات، ومصور لأحداث، اذ عرف كيف يقدم لنا بعض أحداث (مقامات الحريري) بأسلوب فني معبر، يمثل معجزة من معجزات الفن التشكيلي العربي، والذي تعد رسومه أكمل مثال لهذه المدرسة فقد أجاد، بل نجح في أن يرسم شخصية أبي زيد (بطل مقامات الحريري) بحيث تميزها العين من أول نظرة في كل لوحة.

ويطول الحديث هنا لو تحدثنا في خصائص هذه المدرسة العربية التي ولدت ككل الفنون الإسلامية والشرقية بشكل عام، لهدف أو وظيفة محددة، ثم تطورت وتصعدت قيمها التعبيرية

والتشكيلية لتتماهى فيها القيمة الفنية الجمالية التعبيرية بالقيمة الوظيفية.

فالمنمنمة العربية والإسلامية، ولدت كفن من فنون الكتاب، وبهدف تزيينه وتزويقه وتوضيح جوانب مما يحمل من مواضيع وأفكار، ثم تطورت لتتحول إلى فن رفيع قائم بذاته، اشتغل عليه عدد كبير من الفنانين الرواد منهم (يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي) الذي اشتهر وعرف كواحد من مصوري «مقامات الحريري» التي تم انجازها عام 1237 ميلادي، ورسوم الواسطي هذه، عكست بالرسم واللون والخط والإشارة، ملامح عصر بكامله.

ثم جاء كمال الدين بهزاد الذي ولد حوالي عام 1440 ميلادي وتوفي بعد عام 1514، وكان أسلوبه الفني أكثر حدة ودرامية من أسلوب الكثيرين من رسامي عصره كما كان أكثر اهتماماً بالأفراد وشخصياتهم وبمشاكل الحياة اليومية بعد (بهزاد) جاء (محمد خان شيباني) و(ميراك)، و(ميرزا علي) و(مير سيد علي) و(مظفر علي) وغيرهم.

استمر فن المنمنمات الإسلامية بالتطور والانتشار حتى يومنا هذا، حيث لا يزال يشتغل عليه مجموعة كبيرة من الرسامين في الدول العربية والإسلامية ومنهم (محمد راسم الجزائري) الذي حافظ على خصائص ومقومات المنمنمة الإسلامية، بعد أن منحها روحاً معاصرة وفي ايران عدد كبير من الفنانين المعاصرين يشتغلون اليوم على هذا الفن الذي تأثر به عدد كبير من مشاهير الفنانين العالميين ومنهم الفنان الفرنسي «أوجين ديلاكروا» الذي عمد إلى نسخ بعض المنمنمات الإسلامية من شدة إعجابه بها.

والملاحظ وجود قواسم مشتركة كثيرة بين هذا الفن والفن الشعبي، وكذلك بينه وبين (الأيقونة) وهي اللوحة المكرسة لموضوعات دينية مسيحية مستوحاة أو مأخوذة في غالبيتها من الكتاب المقدس، ثم تكرست فيما بعد للسيدة العذراء، والسيد المسيح، والقديسين.

لقد وصل الفنان العربي والمسلم في فن (المنمنمات) إلى تحقيق لوحة فنية متفردة موضوعاً وشكلاً ومعالجة، وصلت حد



تبسيط واختزال



تأكيد على الزخارف

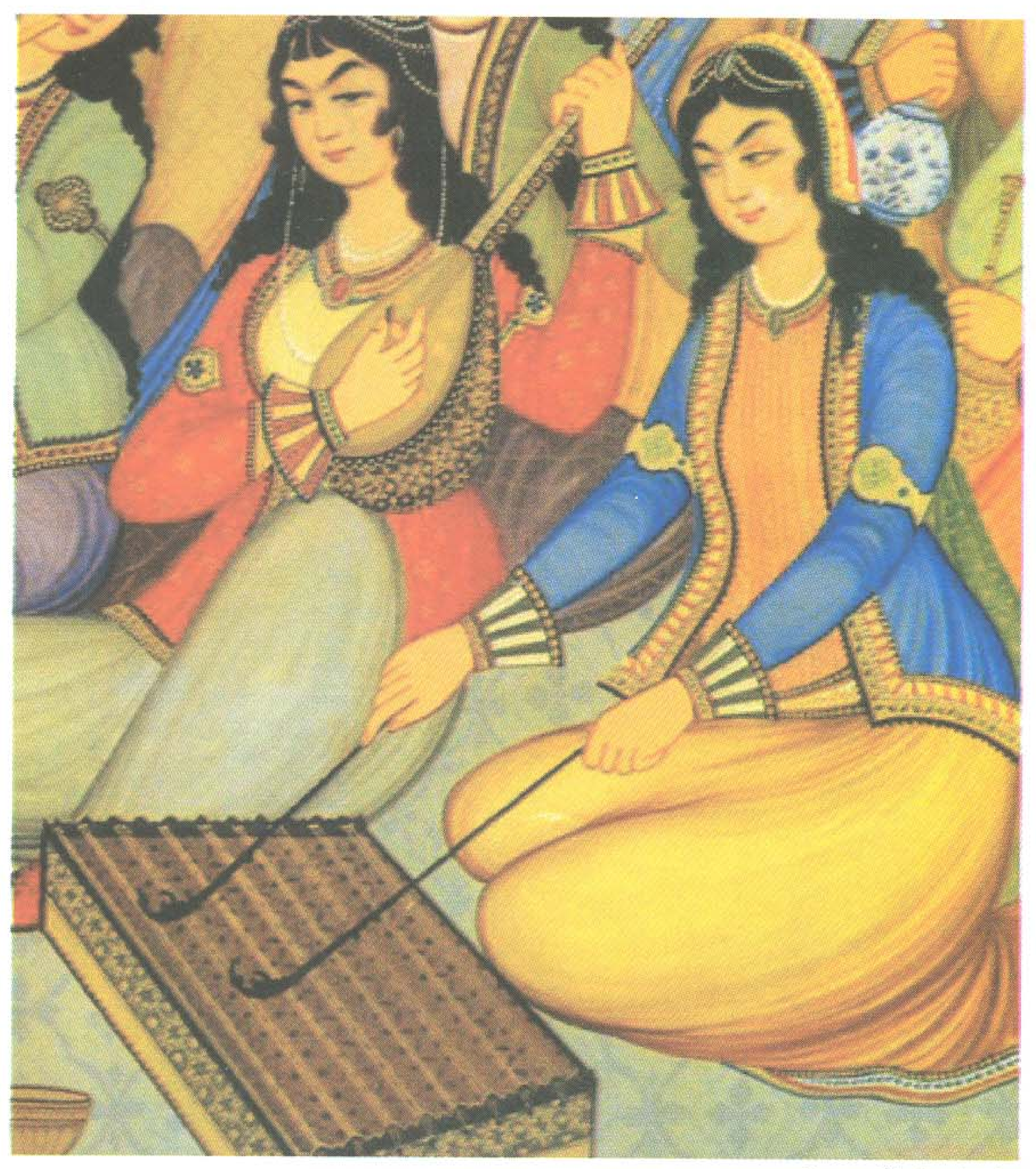
الإعجاز والدهشة، لكثرة ما فيها من حشود وعناصر، مرسومة بدقة شديدة، وبألوان زاهية، وحركات مختلفة، عميقة التعبير عن موضوعاتها المأخوذة من الواقع تارة، ومن الحكايا والأساطير الشعبية تارة أخرى.

المنمنمات الإيرانية

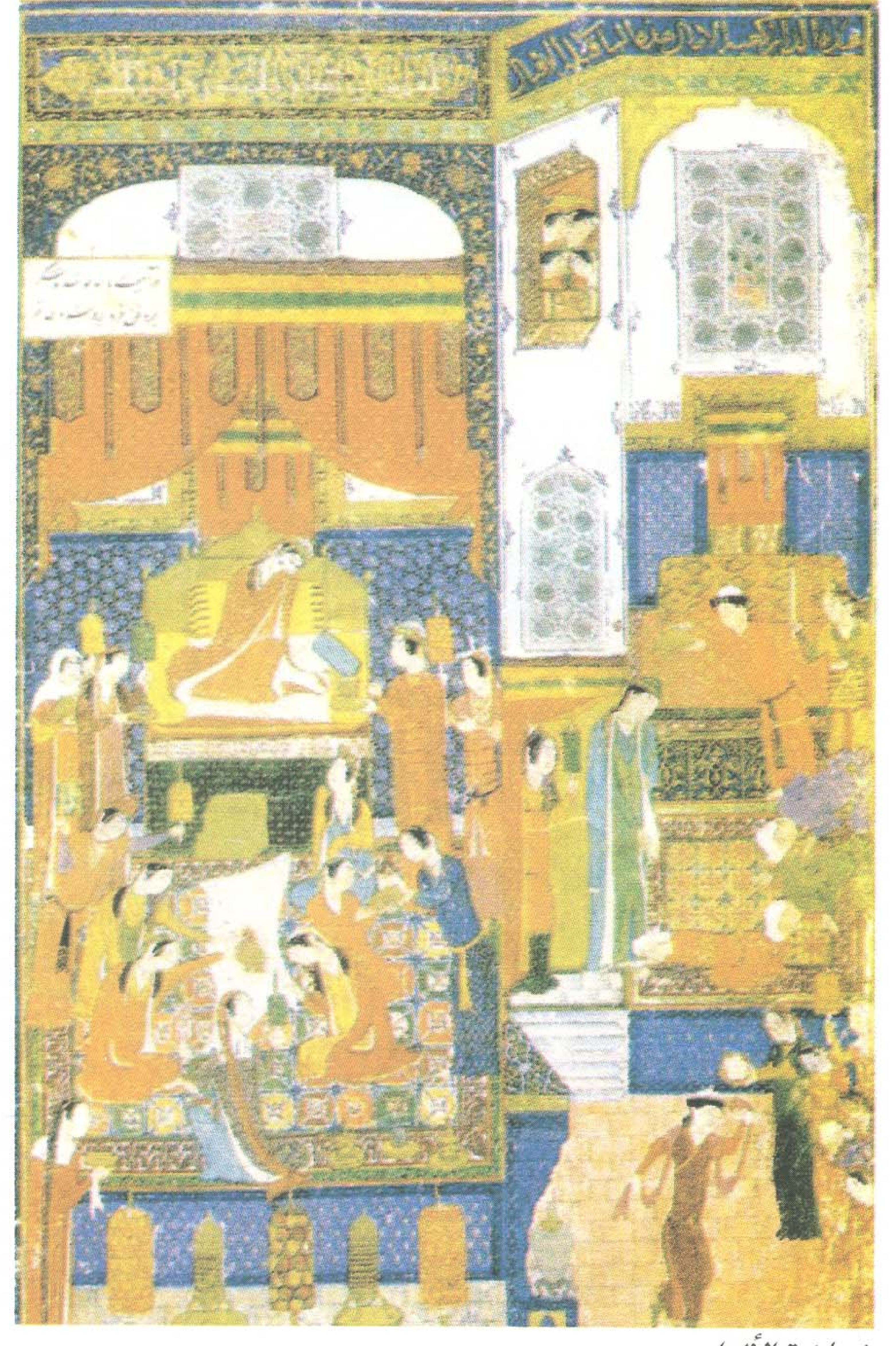
تفردت إيران عن غيرها من الدول الإسلامية، بفن المنمنمات الذي اشتغل ويشتغل في مجاله، عدد كبير من الفنانين المبدعين المتميزين، وقد شكل هذا اللون من الفن البصري، مدخلاً مهماً، لولادة ما يمكن تسميته (التصوير الإيراني) الشديد الارتباط بالمنمنمات الجميلة بأشكالها وألوانها الزاهية، وخطوطها الرشيقة اللينة والرقيقة، والحشد الكبير من العناصر والتطاريز والكتابات التي تضمها والتي تصل حد الإدهاش، إن لم نقل الإعجاز.

انبثق فن المنمنمات في الأساس، من فنون الكتاب، وبالتحديد من (الرسوم التوضيحية) المعروفة اليوم باصطلاح (الموتيفات) التي ترافق في العادة، بعض النصوص الإبداعية الأدبية أو العلمية (وأحياناً السياسية) لتزيد من توضيح ما تطرح من أفكار ومواضيع وصور متخيلة، وتزيينها في آن معاً.

تنتمي غالبية المنمنمات الإيرانية إلى القياسات الصغيرة، وتحمل عالماً بهياً من الألوان والأشكال، وتطرزها بشكل دائم، الحروف العربية التي ظهرت في المناطق الإيرانية المترامية الأطراف الممتدة من وادي دجلة في العراق الحديث غرباً، إلى آسيا الوسطى أو جبال الهند وكوش (غرب الهيمالايا) شرقاً، مابين القرنين الثامن والعاشر، وقد انتشرت هذه الحروف، بعد اعتناق إيران الدين الإسلامي الحنيف نهاية القرن السابع، غير أن جذورها تعود إلى ما قبل هذه الفترة، والى أنواع أخرى من الفنون البصرية المنضوية تحت اصطلاح (الفنون التشكيلية والتطبيقية) كالرسوم الجداريّة المدهشة التي وصلت إلى أيامنا سليمة، حاملة سجلاً تاريخياً متسقاً، لم يحط به بشكل كامل حتى اليوم!!



منمنمة فارسية



شفافية الألوان

علاقة المنمنمات بالأدب

أكد غالبية الباحثين في التصوير الإيراني بعامة، والمنمنمات منه بخاصة، ارتباط هذه الفنون بالأدب الإيراني والعربي الإسلامي، حيث قامت هذه الفنون البصرية، بوصف شؤون وأحداث كثيرة، في الأدب الإيراني، لا سيما كتاب (الشاهنامة) الذي وضعه أبو القاسم الفردوسي، والأشعار الغنائية والصوفية لنظامي، وجلال الدين الرومي، والعطار... وغيرهم.

يضاف إلى ذلك، تناول هذه الفنون، لموضوعات حياتية مختلفة، تطول التاريخ والحيوانات والملاحم الشعرية والدين، وقد اتكأ معظمها، على الخط العربي، والزخرفة الهندسية والنباتية، وثمة علاقة نشأت بين فن المنمنمات الإيرانية وفنون الغرب المسيحي، حيث شهد مطلع القرن الرابع عشر انتقالاً لرسوم كتاب رشيد الدين (جامع التواريخ) إلى هذه الفنون، كما وجدت تأثيرات لمخطوط ديموت (كتاب الملوك) العائد إلى العام 1336، في التصوير الإيطالي والبلقاني، وقام عدد من الرسامين الإيرانيين، بإنجاز عدد من الأعمال الفنية التشكيلية والتطبيقية الغربية، ومنها الكأس الروماني الشهير الموجود في متحف (نابولي) بإيطاليا والمعروف باسم (طاسة فارنيسة) التي توجد صورة طبق الأصل لها تحمل توقيع (محمد الخيام) موجودة في ألبوم (برلين) بألمانيا.



مزاوجة الخط

خصائص ومقومات

كما كان الأمر بالنسبة لفناني عصر النهضة الإيطالية، قامت المحترفات والورش الخاصة، أو تلك المرتبطة مباشرة بالبلاط، بتدريب وتأهيل الرسامين والمصورين الإيرانيين، وكان معظمهم يتحدر من أسر اختصت بالفنون والحرف، وتناقلوها جيل بعد جيل، كما هو الحال حالياً، بالنسبة للعديد من الفنون والحرف والصناعات اليدوية التقليدية المشهورة، في دول عديدة أصبحت تشير إليها دون غيرها، بل إن بعض هذه الفنون والحرف، بات يستدعي ذكرها دولاً معينة مثل: (ماموشكا) الروسية، و(خزف مايسن) الألماني، و(السيف



سيد شمس الدين

والبروكار) السوري ... وغيرها.

ربطت المنمنمات الإيرانية بين الأشكال المشخصة والنصوص والزخارف، واتسمت بكثرة ألوانها الحارة والباردة، الفاتحة والغامقة، الزاهية والكامدة، وبالرسم الناعم المتفرد بالنظام والدقة والإحاطة بأدق التفاصيل كما تفردت بزخم الحياة المتجسدة في الألوان والخطوط والرسوم، ما يؤكد على دربة الفنان، واجتهاده في تعلم أصولها، والإطلاع على نتاجات سابقيه، والخبرة العميقة التي حصلها، من انكبابه المتواصل على الإنتاج والعرض، وهذه المقومات والخصائص مجتمعة، انعكست في فكرة التناسب والتوافق والانسجام العالية الموجودة فيها، والقائمة بين عناصرها المشخصة والمجردة، والألوان والخطوط، والبشر والطبيعة، والأبعاد والنسب. والمنمنمة الإيرانية بشكل عام، محكومة بجملة من القوانين والتقاليد التي لا تسمح للمشتغل عليها، بتخطيها أو تجاوزها، لكنه مع ذلك، نجد بعض التحويرات والتلاعبات بنسبها، لا سيما في نسبة الرأس إلى الجسم، وتناغمات الألوان ودرجاتها، وطريقة توزيع الشخوص في معمارها وتكويناتها.

من جانب آخر، حافظت المنمنمة الإيرانية، على دلالاتها البعيدة التي تتجاوز مهرجانات الألوان والأشكال التي تحتضنها، إلى معانٍ ورموز ودلالات عميقة، لا يمكن إدراكها إلا من قبل الخبير المالك لأسرارها ومفاتيحها، والفاهم لإشاراتها الخفية، والمقاصد البعيدة الكامنة فيها. فما يبدو مجرد أشكال وألوان ساحرة وجميلة وبهية، يطرب لها البصر، تكتنز على معانٍ ودلالات فلسفية عميقة، لا يمكن إدراكها إلا بالبصيرة، فقد انضوت أشكال وألوان المنمنمات الإيرانية، ضمن سلسلة من النظريات والتفسيرات التي تحدثت عن قيم رمزية عميقة، شُحنت بها عن قصد، أشكالها وأفكارها في وقت واحد.

على هذا الأساس، حين يتأمل المرء مكونات المنمنمات الإيرانية، يجد فيها ما يغري باستغراق بصره وبصيرته بحثاً عن صوفيتها العميقة، حيث تطل من هذه المنمنمات صور متتابعة لفردوس من الحدائق، وأزهار وورود وسرادقات رائعة، وأجسام بشر ذات بعدين، تسبح في كون خيالي، يدفع بالمتلقي



سلطان محمد



المقامة العمانية

لأن يرى معظم الرجال والنساء الذين تُصورهم المنمنمات (لا سيما التي عرفها القرن السابع عشر) كأرواح تحققت أشواقهم باتحاد الصوفي بالقدسي، مل يؤكد على تأثر فن المنمنمات بنوعٍ آخر من الفنون الجميلة هو الشعر، الذي قام بحقن هذا النوع من التصوير، بدلالات صوفية عميقة.

فقد نهلت المنمنمات الإيرانية من الأدب الإيراني القديم والحديث، وهو ما يفتح أمام البصر والبصيرة، آفاقاً رحبة للتأمل وإعمال الفكر، وإشغال العين، وملاحقة المعاني الخفية الكامنة خلف ألوانها المدهشة، وتجريدها للمكان، واستدعائها لعواطف متداخلة، تتماهى فيها النزعة الواقعية بالملحمية والغنائية بالمادية، والإرث الإيراني البعيد بالتصوف الإسلامي العميق.

هذه المقومات والخصائص التي تفردت بها، المنمنمات الإسلامية عموماً، والإيرانية خصوصاً، هو ما أغرى أساطين الفن في أوربا، للتوجه إليها والوقوف مطولاً، أمام قيمها التشكيليّة والتعبيريّة، والاستفادة منها، أمثال: ديلاكروا، ماتيس، بيكاسو، بول كلي، كاندينسكي.... وغيرهم الكثير.

وظيفتان

والمنمنمة كغيرها من الفنون الإسلامية خصوصاً، والشرقية عموماً، وجدت لتؤدي وظيفة محددة هي توضيح المعاني والأفكار، في بعض الكتب والنصوص المختلفة، ثم تطورت وتصعّدت قيمها الشكليّة والتعبيريّة لتتماهى قيمها الوظيفية بالقيم الجمالية، متحولة إلى فن بصري رفيع.



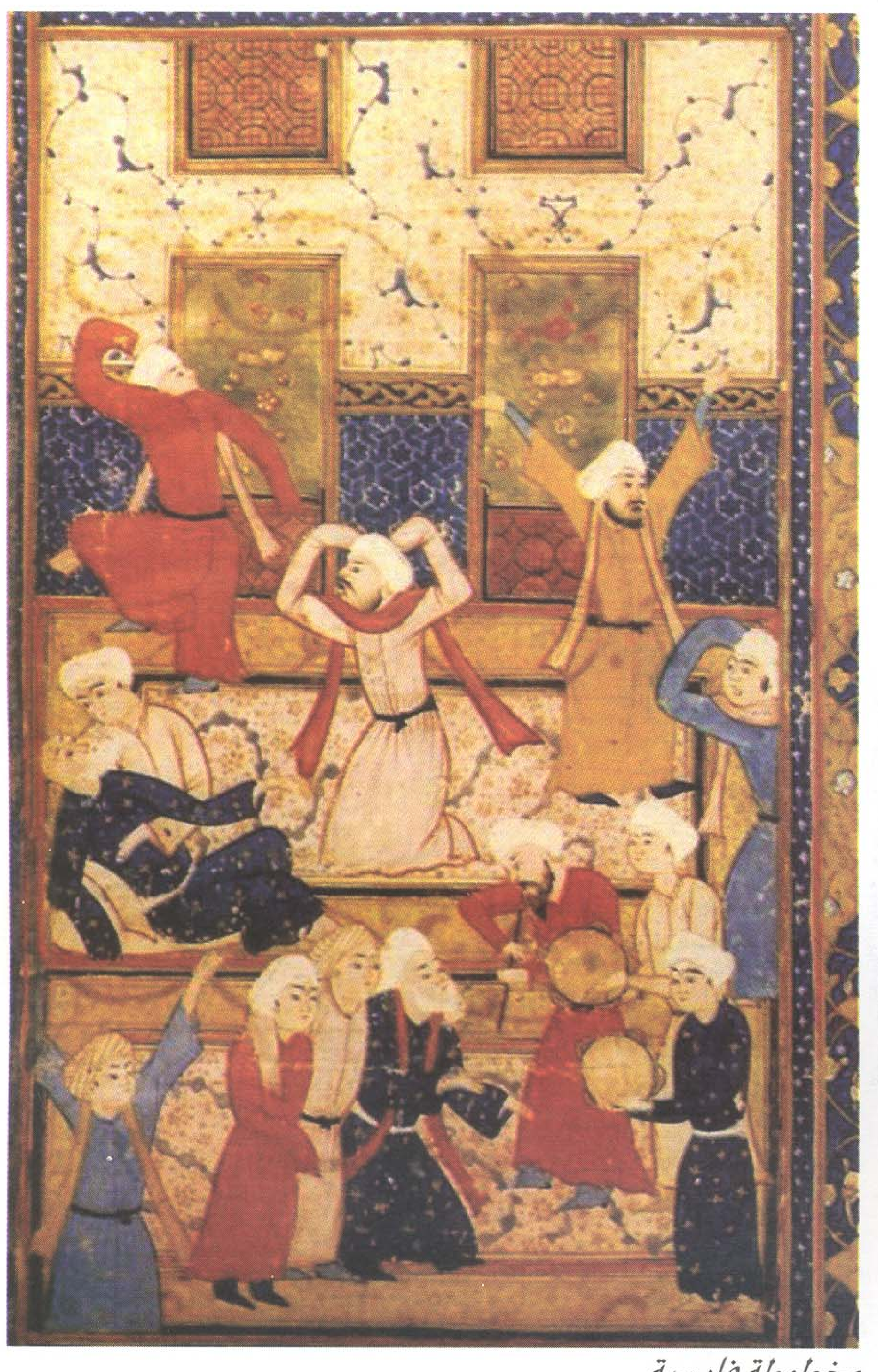
مير مصور



ريزا عباسي

استمر فن المنمنمات حتى يومنا هذا، ومن أبرز رساميها العرب المعاصرين محمد راسم الجزائري الذي حافظ على خصائص ومقومات المنمنمة الإسلامية، بعد أن منحها روحاً معاصرة، ويوجد في إيران عدد كبير من رسامي المنمنمات القديمين والمعاصرين، حاول (أوليغ جرابر) الاحاطة بهم وبنتاجاتهم من هذا الفن الذي يعتبره مدخلاً إلى فن التصوير الفارسي، الذي ما أن يُذكر حتى تتبادر إلى أذهاننا، المنمنمات الجميلة المنفذة بإتقان ودقة وحشد كبير من الألوان الزاهية، والخطوط اللينة الرقيقة، والتطاريز الناعمة.

يثير جرابر في الكتاب الذي يحمل عنوان (المنمنمات مدخل إلى فن التصوير الفارسي) جملة من القضايا الهامة حول (المنمنمات) أو (فن التصوير الفارسي) الذي انبثق في الأساس، كواحد من فنون الكتاب الذي عُرف فيما بعد



مخطوطة فارسية

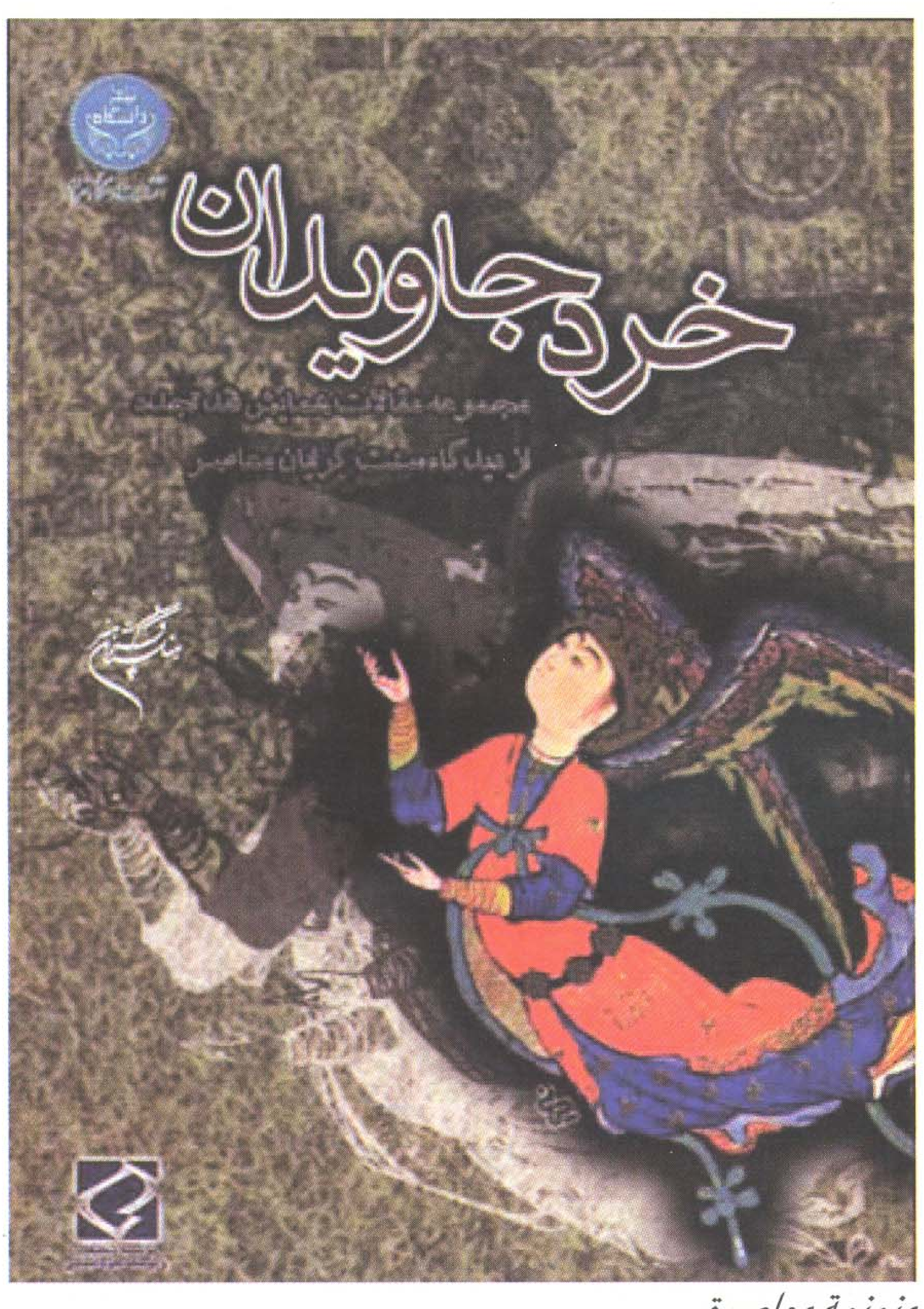
باصطلاح (موتيف) أي الرسوم التوضيحية التي ترافق في العادة، بعض النصوص الأدبية والعلمية (وأحياناً السياسية) لتزيد من توضيح أفكارها وتزيينها في آن معاً.

من هذه القضايا، ارتباط (فن التصوير الفارسي) بالمنمنمات التي لعبت دوراً هاماً في تزيين المخطوطات، وجاء معظمها بحجوم صغيرة أشبه ما تكون بمهرجانات للألوان والأشكال، ومكتوبة بما يطلق عليه اسم (الفارسية الحديثة) أي اللغة المكتوبة بالحروف العربية التي ظهرت ما بين القرنين الثامن والعاشر.

لكن فن التصوير الفارسي لا يقتصر على المنمنمات التي تأكدت وتطورت وانتشرت بعد اعتناق إيران للإسلام، وإنما تعود جذوره إلى ما قبل هذه الفترة، وإلى أنواع أخرى من فنون التصوير كالرسوم الجدارية.



المقامة الصورية



منمنمة معاصرة

يؤكد جرابر أن دراسة التصوير الفارسي تعود إلى عهد لا يكاد يبلغ المائة عام، والبحث فيه يمضي في ثلاث اتجاهات: الأول تقليدي يقوم على التعريف بالمجموعات. والثاني هو الدراسات التفصيلية المتصلة بمختلف جوانب هذه المنمنمات، والثالث ينشأ عن هذين الاتجاهين: الأثري والدلالي.

من القضايا الهامة التي أثارها الكاتب، علاقة فن التصوير بالأدب التي تتجاوز مستوى التطابق المباشر بين النص والصورة، ومن مظاهرها: النقد الذي طاول الشعر وأفاد التصوير الذي اضطلع بدور وصف شؤون وأحداث في الأدب الفارسي.

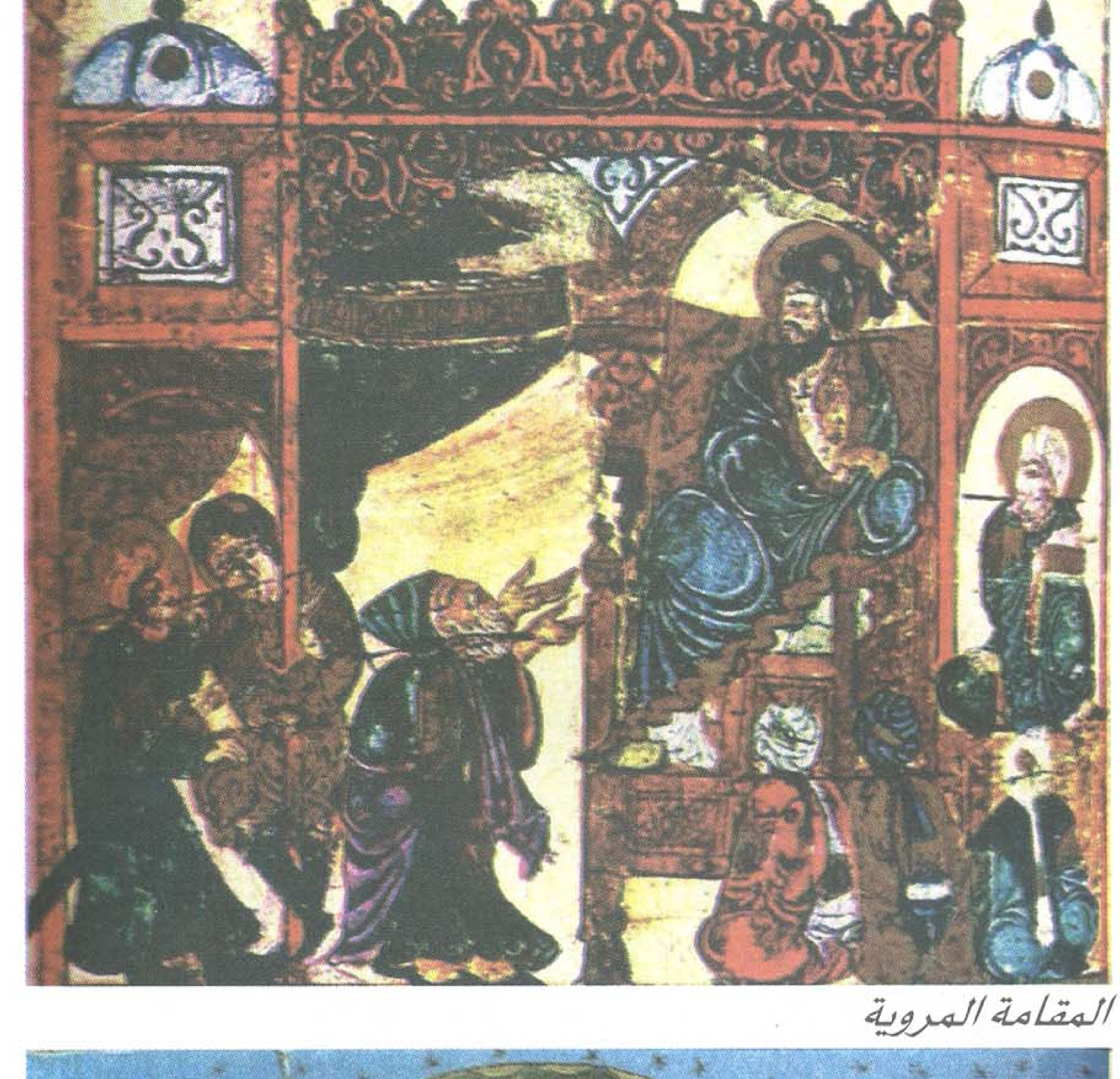
وبرأي (أوليغ جرابر) أن فهم الرسومات الفارسية وتفسيرها، يجب أن يتم على أساس فكرة التناسب بين معطيات متنوعة مثل الطبيعة والبشر، والألوان، والأبعاد، والنسب، والعلاقة بين ما هو من صنع الإنسان وما هو من خلق الله والطبيعة. وبشكل عام، فإن الأشكال في التصوير الفارسي، محكومة بهيكل من العلاقات التي لا تتيح إلا القليل من التنوعات الثورية، لكن الكثير من التلاعب بالتناسب بين الرأس والجسم، أو بالألوان وطريقة توزيع مجموعات الرجال والنساء أو الأزياء، خاصة غطاء الرأس الذي يمكن اعتباره فناً أكاديمياً جرى تخيله وتنفيذه بحذق، والرسوم واللوحات التي أفرزها هذا الفن، ليست أكثر من واجهات جذابة، تنطوي على معنى أعمق لا يدركه إلا الخبير القادر على امتلاك مفاتيحها، ومن ثم إشاراتها الخفية، والمقاصد الكامنة خلفها، فما يبدو مجرد لعبة أشكال ظريفة أحياناً، قد تكون تعبيراً صوفياً عن وحدة الوجود الذي يرى روح الله تسري في كل شيء، وكان المتصوفة قد خرجوا بسلسلة من النظريات عن القيم الرمزية للألوان.

بمعنى أخر: لقد شُحنت مفردات ودلالات التصوير الفارسي (عن قصد) بمعان سرية، احتضنتها الأشكال كما احتضنتها الأفكار والمضامين.

متحف المنمنمات

يرى (أوليغ جرابر) أن التصوير الفارسي يضم متحفاً للمنمنمات التي تُصوّر أعمالاً من الأدب الفارسي، وتغني الرسوم الجدرانيّة، والخزفيات الصغيرة، وهذه الأعمال الفنيّة، ذات غنى بصري يقتضي من المرء إعمال الفكر، وإشغال العين، ليتمكن من تذوقها. كما يؤكد أن الخلفية التاريخية لهذا الفن، أفسحت المجال لبروز سمات محددة، طبعته بطابعها أهمها: ألوانه المذهلة، وتجريده للمكان، واستدعائه لعواطف إيمائية هي في آنٍ معاً، غنائية وملحميّة، لذلك نجد أن خصائص هذا الفن، يثير مناخاً فنياً فريداً، ينتمي إلى الشعر الفارسي، من جهة، وإلى التصوف الإسلامي، من جهة أخرى. ويجزم (جرابر) أن الفن الغربي، لم يكتشف فن التصوير الفارسي إلا مع مطلع القرن العشرين، وكان (ماتيس) و(كاندينسكي) قد استلهما ما فيه من تكوينات هندسية وألوان.

* * *


المقامة المروية


سفينة نوح

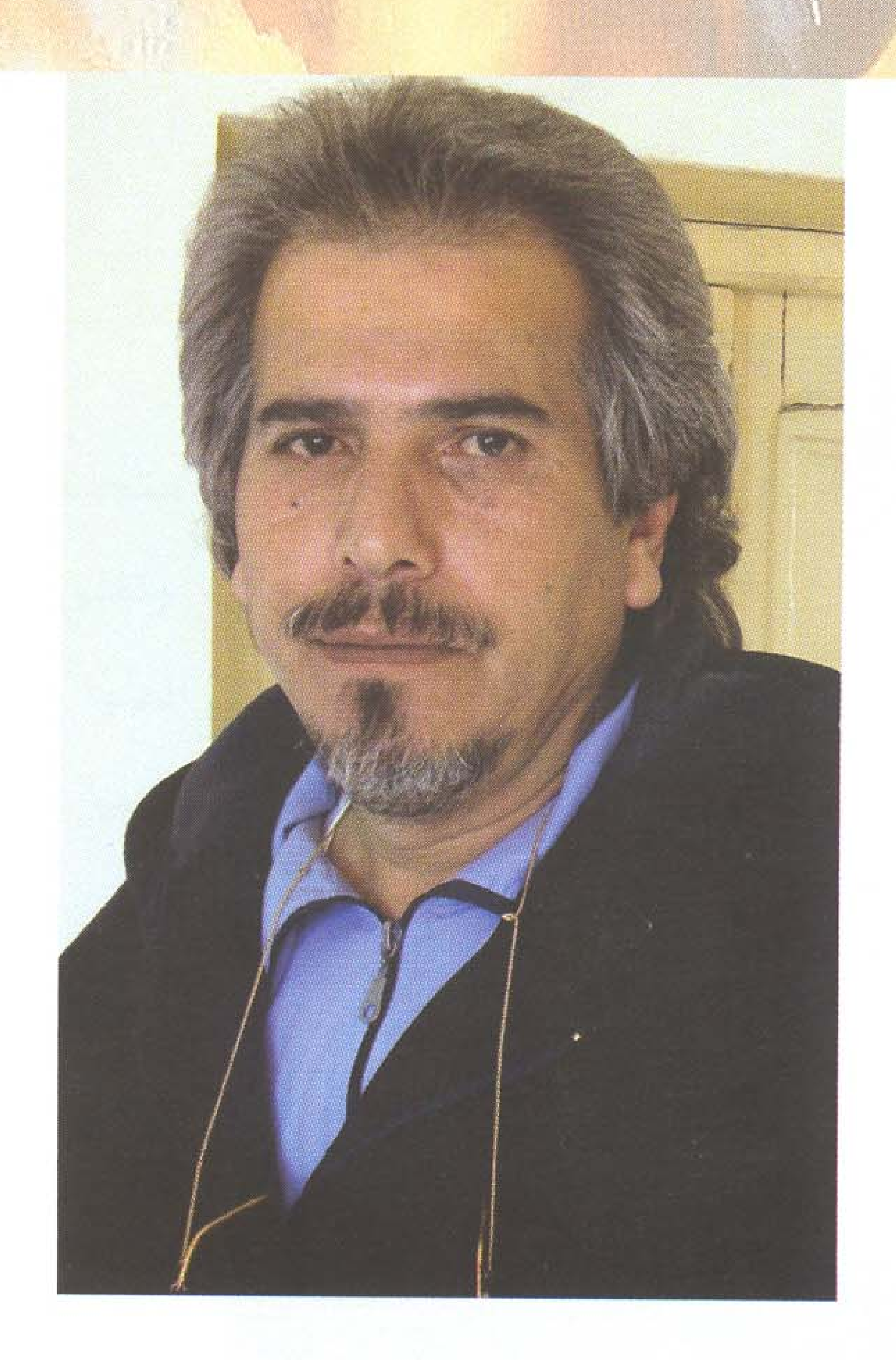

المقامة السيدية

مراجع عامة :

- المنمنمات مدخل إلى فن التصوير الفارسي ـ أوليغ جرابر ـ ترجمة عبد الإله الملاح ـ إصدار الهيئة العامة السورية للكتاب ـ وزارة الثقافة ـ دمشق.
- شيخ المصورين العرب يحيى بن محمود الواسطي ـ جورج عيسى ـ إصدار دار الكنوز العربيّة ـ بيروت.
- الفن الإسلامي ـ تأليف دافيد تالبوت رايس ـ ترجمة منير صلاحي الأصبحي ـ إصدار المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعيّة ـ دمشق.
- الفن الإسلامي ـ جورج مارسيه ـ ترجمة الدكتور عفيف بهنسي ـ منشورات وزارة الثقافة ـ دمشق.



لوحة للفنان يوسف عبد لكي



الفنان!!.. طلال العبد الله؟؟..

■ أجرى الحوار: بثينة الشيخ عبيد*

هو فنان تعتبر الأصالة والتراث عنوان له، مجرب يحاول أن يستنبط فناً سورياً عريقاً مستمداً إياه مما صنعت الجدات الريفيات من رسوم فطرية فيها كل الجمال والروعة، يرى أن التجريب هو أساس الفن وعموده الفقري فبدون تجريب لا يمكن أن نحظى بفن حقيقي ولا مستقبل واعد.

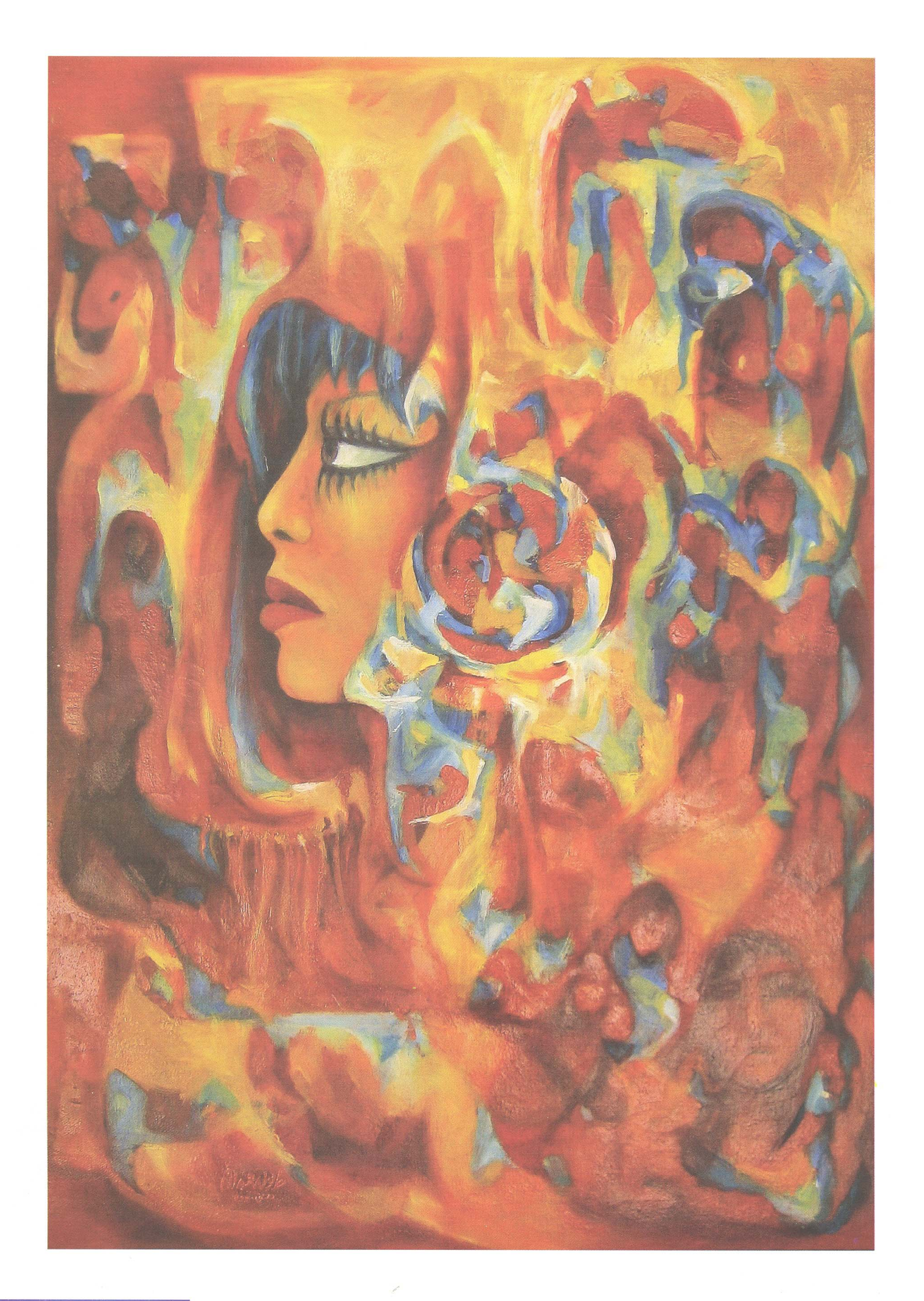
■■ فناننا طلال العبد الله من أين يمكننا أن نبدأ الحكاية؟

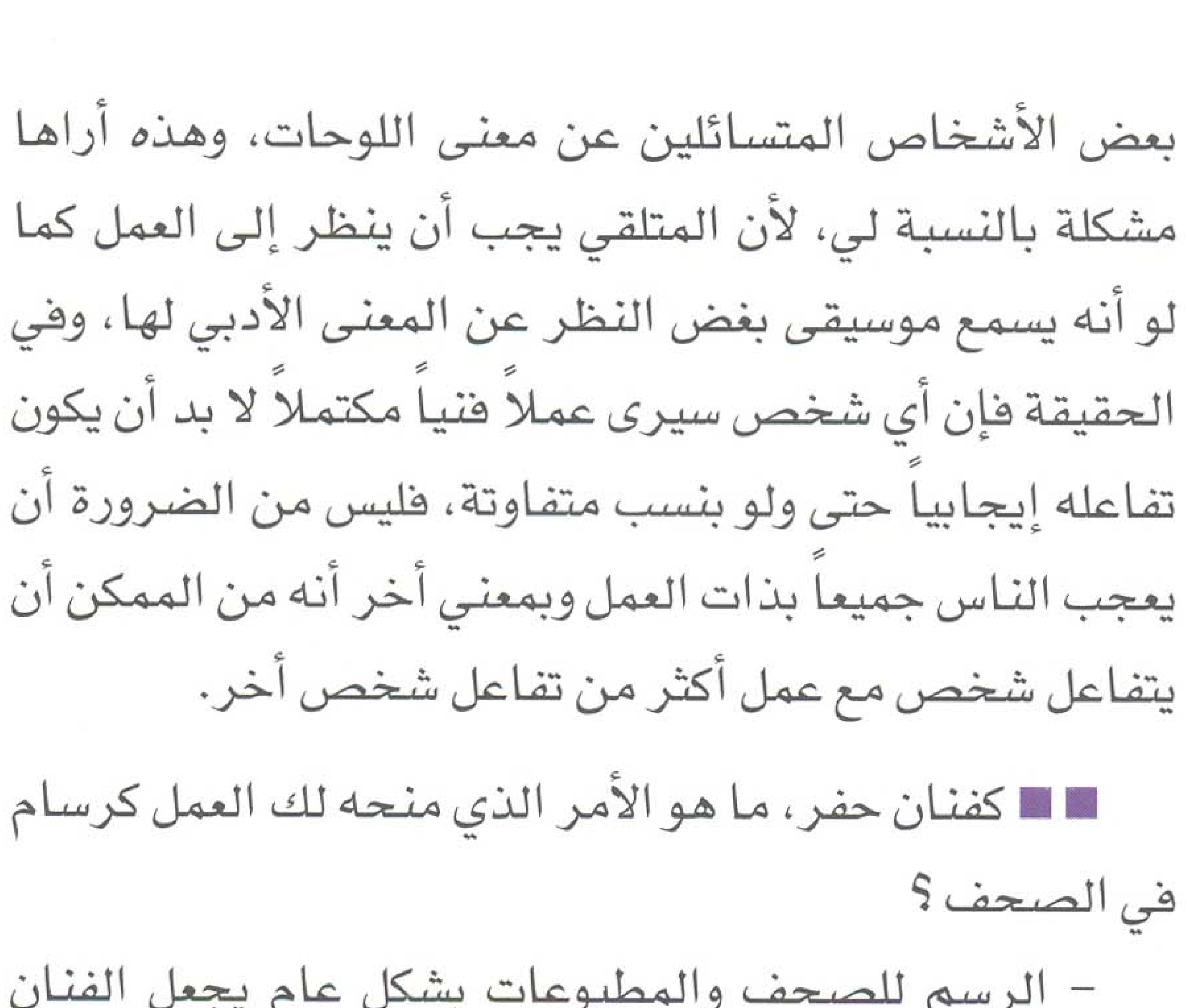
– في البداية نحن من بيئة ريفية، والناس فيها يحاولون أن يزينوا بيوتهم وملابسهم وأثاث بيتهم بنقوش فطرية فهم ليسوا أناسا محترفين أو ما شابه ،هم مجرد فلاحين يحاولون أن يأخذوا من بيئتهم أشكالاً يقومون باستيحائها من الطبيعة أو الواقع. ورسوماتهم تكون أشبه بالرمزية والتعبيرية فهم يأخذون أشكالاً بسيطة تذهب لأن تكون أقرب إلى التجريد منه إلى الواقع ،أشكالاً بين الدائرة، والمربع، والصليب. هذه هي الرموز التي كانوا يحاولون تشكيلها على بيوتهم الطينية فيما مضى حتى على الأواني التي كانوا يستخدمونها .فقد كانت جدتي أم أبي مثلا تصنع خوابي الماء ثم تأتي بميل الكحل وهو طري وترسم به على هذه الخوابي أشكالاً تشبه الوردة، أو الشجرة، أو أشكالا مجردة تماما كالمعينات والمثلثات، فتنتج لدينا بالمحصلة قطعة فنية متكاملة. هم كانوا فقط يضعون عليها كل ما يفكرون به دون قصد إنتاج لوحة أو ما شابه. وأنا بدوري أخذت هذه النقوش وحاولت أن أعيد صياغتها و إنتاجها ومن ثم أدخلتها بلوحة فنية معاصرة، فانا أحس بأن هذه النقوش فيها صدق بعيد كل البعد عن التشويه، فمن رسمها هو إنسان عادي يحاول أن يعبر عن ذاته ويخرج إحساسه الجمالي كما يقتنع به، أما بالنسبة لي فإن التكنيك الذي عملت عليه والذي هو تقنية الطباعة بالخشب ، فقد كنت أرسم هذه النقوش على الخشب بعد أن اقتنع بها وأقوم بحفرها ومن ثم طباعتها على القماش .غالباً أنا أطبع على القماش وليس على الورق لأن القماش بالنسبة لي أراه أكثر ديمومة من الورق وهذا إضافة لاتسامه بميزات كثيرة مهمة بالنسبة للأصبغة التي أستخدمها

■■ بما أنك تستقي فنك من أعمال الناس البسيطين فكيف وجدت صدى هذا الفن لديهم ولدى الناس بشكل عام ؟

– أنا أشعر بأن أعمالي تحتاج إلى أن يكون الإنسان فطرياً حتى يتفاعل مع هذا النوع من اللوحات وحقيقة كان موقف جميع المتلقين الذين رأوا الأعمال موقفاً إيجابياً على الرغم من وجود

* صحفية.





بعض الأشخاص المتسائلين عن معنى اللوحات، وهذه أراها مشكلة بالنسبة لي، لأن المتلقي يجب أن ينظر إلى العمل كما لو أنه يسمع موسيقى بغض النظر عن المعنى الأدبي لها، وفي الحقيقة فإن أي شخص سيرى عملاً فنياً مكتملاً لا بد أن يكون تفاعله إيجابياً حتى ولو بنسب متفاوتة، فليس من الضرورة أن يعجب الناس جميعاً بذات العمل وبمعني أخر أنه من الممكن أن يتفاعل شخص مع عمل أكثر من تفاعل شخص أخر.

■■ كفنان حفر، ما هو الأمر الذي منحه لك العمل كرسام في الصحف ؟

- الرسم للصحف والمطبوعات بشكل عام يجعل الفنان يمارس الرسم الواقعي أكثر، وذلك لأنه عادة ما يطلب منه رسوم أشبه بأن تكون مكملة للنص الأدبي وإضافة جمالية له، سواء أكان شعرا أم رواية، وقد حاولت أن أجعل هذه الرسومات الصحفية تتقاطع مع أعمالي الفنية بشكل أو بأخر وأن لا تكون منفصلة عنه، بالرغم من أنني ركزت فيها على الرسم الواقعي لدرجة الواقعية الفوتغرافية أحياناً.

■■ هل يسعى الفنان طلال إلى إعطاء أعماله طابعاً معيناً ؟

- إنا حريص دائما أن تكون لأعمالي صبغة وهوية وطنية وهذا جلي فيها، كما أنني أرى أن الفن في المحصلة يجب أن يكون له انتماء وطني وقومي فنحن عندما نرى أعمالاً صينية أو يابانية نعرف بأنها لفنان صيني أو ياباني أما في بلادنا فلا يوجد فن عربي متبلور مع العلم من أنه يوجد محاولات من قبل عدد من الفنانين الجادين لصناعة فن له هوية قومية بشكل أو بأخر. وليس بدافع عنصري لكن بدافع من انتماء وطني، و نحن نتمنى كفنانين عرب أن نصل إلى هذه الحالة لكن كل المحاولات التي جرت إلى الآن لا نقدر أن نقول أنها أنتجت فناً عربياً أو لوحةً عربية، ففي حين يمكننا أن نقول بأن هذا حصان عربي، وذلك لأن كل من يراه يمكنه أن يعرف ذلك ،لا يمكننا القول عن لوحة ما هذا عمل عربي لأنها إلى الآن مازالت غير معروفة بالنسبة العالم .وأنا أحبذ دائماً أن تكون لوحاتي وأعمالي أقرب إلى الهوية السورية تحديداً ،وهذا الأمر يهمني كثيراً ويسعدني أن يعترف من يرى أعمالي بأنها أعمال سورية .

قبل فترة طويلة وقبل أن آتي إلى كلية الفنون الجميلة كنت



أحب رسم الوجوه وعمليا كنت أتفاعل معها مثل اي شخص في مرحلة معينة يحب رسم الوجوه أو الطبيعة أو أي شيء آخر، هي مرحلة مررت فيها كما مر فيها كل الفنانين تقريبا. وفي هذه المرحلة رسمت لوحات زيتية بأعداد كبيرة، وعمدت فيها على التركيز على رسم الوجوه، فأنا شخصيا أكثر ما يشدني في الإنسان هو وجهه وتحديدا العيون، والتي كانت محور رسوماتي سواء كلوحات أو كموتيفات صحفية. وبالنسبة لي كفنان فإنني أرى أنه لا يوجد فصل حاد بين الاختصاصات كأن يكون اختصاصي غرافيك - طباعة وحفر- ولا يجب علي ممارسة فن آخر غير الطباعة والحفر، أو لا يجوز أن أعمل بالتصوير أو بالنحت، فأنا أتمنى أن أنحت بالطين أو بالحجر وقد عملت عدة أعمال بالنحت لكنها كانت قليلة جدا، ويخطر ببالي دائماً أن أعمل بالتصوير وأن أجرب جميع التقنيات الموجودة، كأن أرسم بالفحم، والرصاص ،والمائي ،والزيتي وبالباستيل أيضا فأنا أحب أن أدخل في غمارها جميعا وقد كنت بين فترة وأخرى أنتقل فيما بينهما، لكنني لم أجد نفسي سوى بالأعمال المطبوعة، كما أنني أحاول أحياناً أن أدخل التصوير مع الطباعة وأن أقارب التصوير مع هذا الفن.

■■ في عصر السرعة والأدوات الجاهزة ،نجد أن صناعة الألوان هي مرحلة من مراحل إعداد اللوحة بالنسبة للفنان طلال فما هو ذلك السر الذي يدفعك للقيام بهذا الأمر ؟

- في ما مضى كان الفنان يضطر للجوء إلى الطبيعة لكي يحضر ألوانه فلم يكن هناك وكالات لتصنيع الفراشي والألوان وأنا جربت هذا الأمر، وهو بحث كيميائي إلى جانب البحث الفني إذ أن هناك مواداً نباتية لها خصوصية جميلة جداً لأن وجودها على القماش يعطي هوائية محببة في حين أن الألوان الزيتية ألوان كتيمة مثل الغواش فهو لون كتيم وفي الوقت ذاته نجد الألوان النباتية حين يتم تحضيرها بشكل صحيح و العمل بها على القماش أنها تعطي شفافية جميلة كما أن الوجه الخلفي للوحة عدما تتعرض اللوحة للضوء وكأنه لوحة أخرى، فهي لها خاصية مميزة إضافة إلى أنها تعطي خصوصية لعمل الفنان ،وذلك لأننا غالباً ما نتجه للألوان والمواد الجاهزة بينما حين يكون للفنان مواده الخاصة فإن هذا سوف يضفي خصوصية على العمل أيضا، وبالنسبة لي فأنا أصنع ألواني بنفسي كما إنني

أجد تفاعلها مع القماش أفضل من تفاعلها مع الورق ،واللوحة في عملي تمر بعدة مراحل فهي من حيث الخواص اللونية التي أعمل بها مختلفة عن خواص الألوان الزيتية أو المائية فلكي تكون الأصبغة ثابتة فمن المفروض أن تغسل بالماء أكثر من مرة وأحياناً تغسل أكثر من عشر مرات وذلك لكل درجة لون مرة كي يأخذ وضعية الثبات على القماش لأن هذه الألوان يجب أن تتفاعل مع الأكسجين المتواجد في الماء ومع الشمس. ولهذا فإن اللوحة تأخذ وقتا كبيرا، لأن إنتاج اللوحة يتضمن مجموعة من المراحل وفي النهاية فإن النتائج التي أصل إليها تكون مرضية بالنسبة لي بشكل عام، أما بالنسبة للفن فأنا أحس بأنه عملية بحث مستمر والفنان الذي يعرف النتيجة التي يريد الوصول إليها كمن لم يفعل أي شيء، فإنتاج لوحة لا يعني وصولي لما أريد. فكل عمل يخلق حافزا لعمل أخر أي لعمل جديد وخاصة بالبحث التقني وبحث المواد فكل لوحة تخلق صعوبات ومشاكل جديدة وألغاز يجب أن تحل بالعمل الذي يليها، هكذا هي اللوحة عندي.

■■ كيف لك أن تحدثنا عن الغرافيك ومشاكله بين فنانينا ؟

– لنتكلم عن الحفر والطباعة للذين يتعلقان بكلية الفنون فهناك مجموعة من الخريجين من قسم الحفر والذين هم في لبكة من أمرهم في تسمية هذا القسم إذ عمدوا إلى تعريبه عن الغرافيك وهذا غير صحيح إذ أنه لا يعرب إلى مصطلح حفر وطباعة فكلمة غرافيك لا يمكننا تعريبها بهذا الشكل. هم حاولوا أن يقاربوها قليلا فسموه هكذا ومن ثم يضعون كلمة غرافيك بين قوسين للدلالة أو لا يضعونها، فالحفر فن قائم بذاته بطبيعة الحال، أما بالنسبة للفنانين الحفارين فهم يواجهون مشاكل في إنتاج اللوحة لأسباب منها أن الحفر ارتبط بذاكرة الناس بأن الحفار يجب أن يكون لديه مكابس للطباعة ويجب أن يكون لديه أحبار خاصة هذه كلنا نعاني منها حتى داخل كلية الفنون فالطلاب يعانون منها أيضا لأن المواد و التجهيزات بالنسبة لهم لا تتوفر دائما لذلك لدينا في قسم الحفر والطباعة أشخاص مميزون جداً لكن غالباً بعد تخرجهم من كلية الفنون يهربون ليصبحوا مصورين نتيجة عدم تمكنهم من تجهيز مشغل حفر متكامل سواء من ناحية المكان أو التجهيزات أو المواد التي سوف يستخدمها ولذلك

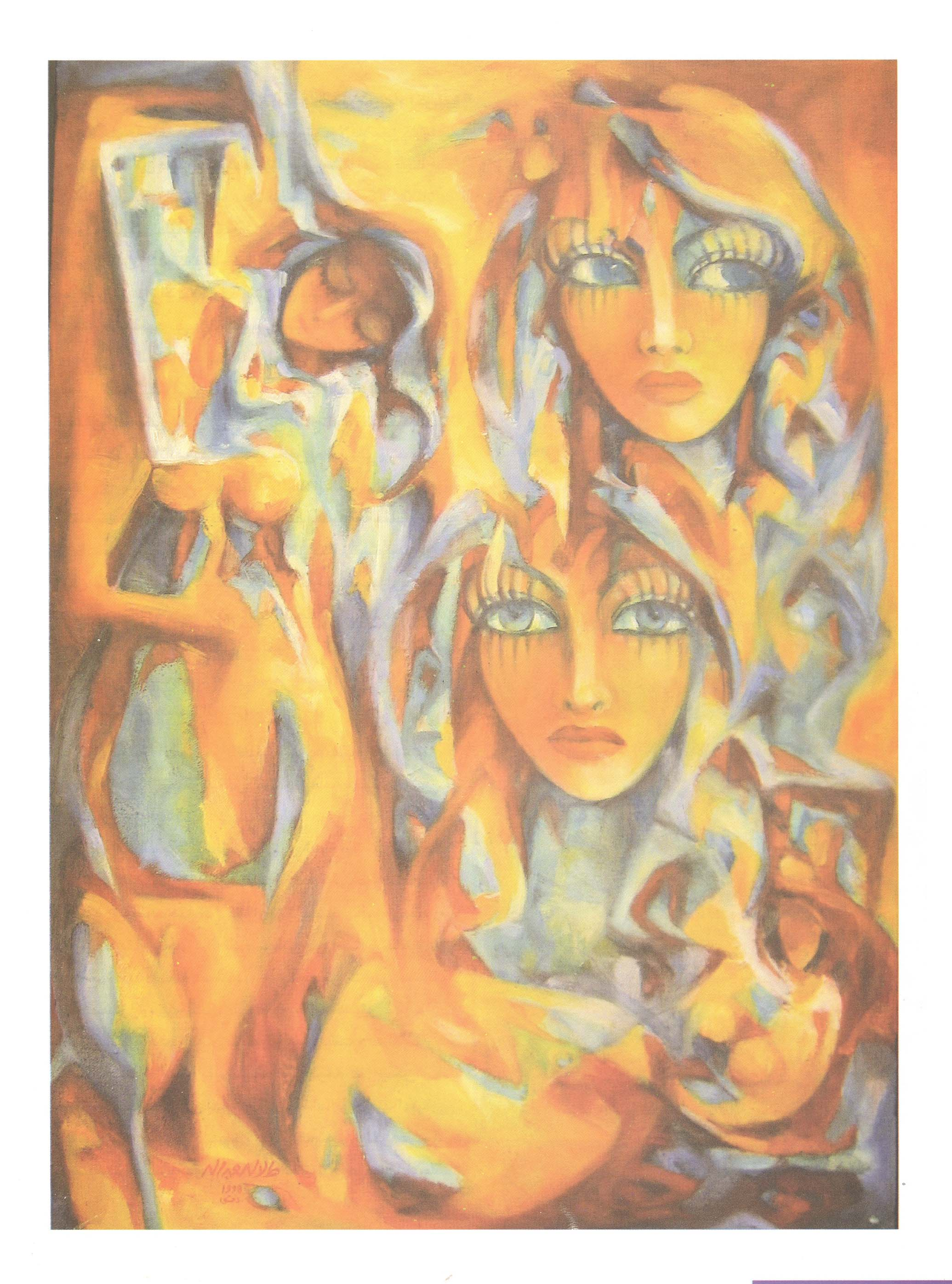




نرى من يتخرج من قسم الحفر أعدادهم كبيرة جدا، لكن من يصنع لوحة حفرهم قلائل جدا. طبعا هم لا يلامون كثيراً بهذه المسألة لأن هذه مهمة شاقة فتأسيس مشغل حفر يحتاج إلى جهة رسمية فالفنان وحده لا يستطيع أن ينجزه ،فمثلا لا يوجد مكابس لطباعة المعدن إلا في كليات الفنون وبعض مراكز الفنون التشكيلية. أما بالنسبة لمكابس الخشب فهي أيضا غير متوفرة إلا في كلية الفنون في دمشق. وفن الحفر له مجالات واسعة جداً في اللينيليوم، الخشب، والمعدن بأنواعه إضافة إلى الشاشة الحريرية، وكل هذه المجالات يستطيع الحفّار العمل بها لكن سؤالنا أين هي البيئة الصحيحة والمشغل الحقيقي الذي يستطيع به إنتاج لوحة لذلك نجد نسبة تسعين بالمائة من هؤلاء الخريجين يعملون في التصوير ويحاولون محاكاة الحفر عن بعد من خلال العمل بالغرافيك حيث يدخلون حس الحفر بالتصوير. هذا ما يعانيه فناننا في قسم الحفر إلا أن هناك ميزة جميلة في هذا القسم ،هي أن الفنان في قسم الحفر يستطيع إنتاج لوحة تصوير ويدخل في تصميم الإعلان و الاتصالات البصرية بينما الأقسام الأخرى كقسم الاتصالات البصرية أو التصوير مثلا لا يستطيعون إنتاج محفورة .وكأن قسم الحفر أصبح فيه ثلاث اختصاصات مع بعضها البعض.

■■ يعتبر الحفر من الفنون التي تتطلب وقتاً وجهداً كبيراً في إنتاج المحفورة، فهل إمكانية إقامة معرض له هي من الأمور المتوفرة ؟

- إن إقامة معرض بالنسبة لي هو ليس بالأمر البسيط أو السهل ،فمفهوم الحفر يختلف بالنسبة لي عن المفهوم التقليدي وأقصد هنا في صناعة الكليشة والنسخ عنها، فلوحتي نسخة واحدة لا تكرر وحتى لو أردت ذلك فلا أستطيع لأنها حصيلة لمجموعة من المحفورات مع بعضها فمن الممكن أن يكون في اللوحة الواحدة خمسين ختماً أو خمسين كليشة إذا أردنا أن نسميها فمهما بلغت دقة الإنسان فمن المستحيل إلا أن يغير شيئا في اللوحة فلا يمكن أن تكون نسخة مطابقة عن اللوحة التي سبقتها ،ويمكنك اعتبار لوحاتي عبارة عن مفردات مثل لوحة التصوير. ولكن عندما تكون الكليشة مستقلة فهنا بإمكاننا الاستنساخ عنها، فاللوحة



بالنسبة لي كمحفورة هي حالة شاقة.

■■ كيف يرى الفنان طلال العبد الله مستقبل الفن بشكل عام ومستقبل الحفر بشكل خاص ؟

– أنا متفائل دائما بمستقبل الحفر فأنا أرى مجموعة مهمة في سوريا من الشباب الحفارين المخلصين لعملهم والذين يحاولون صناعة شيء ما في الحفر ،فهذا الفن له جمالية خاصة ،فهو فن راقي لكن نتيجة مشقة الإنتاج نجد بأن هناك أناس يبتعدون عنه، وأنا شخصياً متفائل بمستقبل الفن في سوريا بكل أشكاله وبخاصة الحفر فهو واسع المجالات وفيه الطالب يستطيع أن يبدع في أكثر من تخصص.

■■ (نقوش شعبية سوريا) هو اسم لمعرض اعتبره العديد من النقاد حصيلة بحث مضني، فماذا يحدثنا الفنان طلال عن هذا البحث؟

– ممارسة الحفر التقليدي صعب الإنجاز في إنتاج المحفورة وذلك لعدم وجود المشاغل المتخصصة، وبالحقيقة أنا أحب الحفر كثيرا لذلك حاولت أن أجد بدائل بشكل أو بأخر وكان عندي فكرة وبحث اشتغلت عليهما مع الفنان مصطفى فتحي فنحن لدينا في تراثنا فن الطباعة – طباعة الأقمشة – ومازالت موجودة ببعض مناطق سوريا إلى الآن فقد كانت الناس تمارسها كحرفة شعبية وكانت موجودة بكل مناطق الشرق سواء بالهند أم باندونيسيا أم بإيران أم بسوريا إضافة لبعض الدول العربية الأخرى، وهذا كان الموروث الشعبي الذي حاولنا أخذه والعمل عليه بالإضافة للخبرة الأكاديمية حاولنا أن نعرف الحرفة و تقاناتها فوفقنا ببعض المسائل وأخفقنا ببعضها الآخر، وكان كل واحد منا يعمل على اتجاه لوحده فالأستاذ مصطفى كان يعمل باتجاه وأنا أعمل باتجاه مع استخدامنا لنفس التقنيات، وهذه المسألة استغرقت وقتاً وجهداً وتجارب كثيرة لم تنته بعد ومواد و تقانات وتركيبات بالإضافة إلى أن إنجاز مطبوعة يتطلب جهداً كبيراً أيضاً فكل واحد منا يأخذ الرسومات التي يستسيغها من التراث ومن ثم يعيد صياغتها وإخراجها بروح معاصرة ويركّب لوحته من مجموعة هذه الأشكال لكن في الحقيقة فإن هذه الأشكال تتطلب وقتاً وجهداً كبيرين لتصبح جاهزة للتنفيذ وذلك لأن كل رسم يجب أن ينقل على الخشب الرأسي تحديداً لأنه في الحفر يوجد طباعة على الخشب الرأسي وطباعة على الخشب الطولي لكن الخشب الرأسي هو أكثر صعوبة لكنه في المقابل أكثر متانة من الخشب الطولي وأكثر جودة ونقل هذه الرموز على الخشب يتطلب وقتاً أيضاً ومن ثم أحفرها كل نقش على حده ويصبح لدينا كليشة مستقلة على مبدأ الختم لكن بشكل أكبر ومقاسات متعددة، ولكي تجهز أختام كل لوحة للتنفيذ فهي تتطلب جهداً كبيراً إضافة لمشاكل التنفيذ أحياناً حيث يقع الفنان في مطباتها فمثلا لوحة مترين بمترين يمكن لغلطة صغيرة أن تجعل الفنان يعيد اللوحة من جديد، كما من الممكن أن يكون الفنان في حالة من الانزعاج أو عدم التركيز ويضع الأختام بطريقة غير التي يريد مما يضطره إلى إلغاء العمل وإعادة صنعه من جديد، وكانت تعد حصيلة الجهد والعمل و البحث العلمي المضني معرض أقمته بمكتبة الأسد وذلك عام 2002 وأسميته(نقوش شعبية سورية) وأنا أحب مسألة الانتماء لسورية بأعمالي فهذا الأمر يرتبط بعراقة سورية التاريخي ،المعرض ضم حوالي 30 عملاً بصالة كبيرة لكن الأعمال كانت ضخمة أيضا فمتوسط قياسها متر ومتر ونصف أعمال مطبوعة بالأختام جربت فيها ألواناً كثيرة وقد لاقت صدى مقبولاً لدى الناس على الرغم من أنها لم تفهم كما يجب و ذلك مثل ما سبق وقلنا لأن الحفر كفن بالأساس وجوده خجول والناس لا تعرفه بشكل جيد. والحفارون بحد ذاتهم، ممن لا يمارس عملية الحفر والطباعة يكون فهمهم للمحفورة قاصراً جداً. المعرض كان جيداً والناس مازالت تتذكره إلى الآن بشكل أو بآخر وقد كتب عنه نقاد مهمين تناولوه بشكل جميل جدا كما كان هناك من أحسه مجرد قماش مطبوع لكنهم لا يعرفون لماذا، لكن الجدير بالاهتمام أنني عرضت إلى جانب اللوحات مجموعة من الأختام الخشبية لكي يعرف المتلقي كيف تمّ العمل وما هي الوسيلة، وقد وجد كثيرون ممن اهتموا بالأختام أكثر من المطبوعات وهي مسألة طريفة حيث يصبح الختم عملاً فنياً مستقلاً عن اللوحة وأنا أعتبر هذا المعرض هو النتيجة لبحث دام فترة طويلة. ومازلت أعمل ضمن الخط ذاته وبنفس التفكير بالإضافة إلى محاولة التطوير في هذا العمل وقد أصبح فيه نقلات نوعية كبيرة. بالإضافة إلى أنني ساهمت في المعارض المشتركة كثيرة مع العديد من الفنانين وبعض الأصدقاء أما قلة المعارض المستقلة فلا لأنني أحس بأن المعارض المشتركة لها جدوى فهي فرصة للتلاقي والمقارنة



واستعراض الجديد والمعرض الخاص يحتاج لأن يكون حصيلة بحث طويل مثل معرض مكتبة الأسد .

■■ ما هو الدور الذي يمكن أن نعزيه لنوعية الخشب في إنجاح المحفورة ؟

– في الكليشة أو الختم لا تلعب نوعية الخشب دوراً مهماً جداً لكن وعلى المدى البعيد يفضل أن يكون النقش محفوراً على خشب متين وليس على خشب صناعي في حين نجد الكثير من الحفارين يعملون بخشب صناعي وهذا يعطي نتائج جيدة لكن بطبيعة الحال ليس كنتائج الخشب الطبيعي فحس الخشب الطبيعي على القماش أو الورق ألطف أي أننا نحس فيه شيئاً من الروحانية والإنسانية أكثر من الخشب الصناعي لذلك فأنا أعمل بمجموعة أختامي على أخشاب جيدة والتي لها دور في المتانة والتخزين فيما بعد والتي تمكنني من العودة إلى أختام من عدة لوحات وأجمعها لأشكل بها لوحة جديدة وطبعاً أنا لا أدع الخشب على طبيعته فهو يتأثر بالرطوبة والماء لذلك أقوم بمعالجته حتى يستطيع البقاء عبر السنوات .

■■ نلاحظ في أعمالك تنوع التقنيات والمواد فمن أين استقيت هذه التقنيات ؟

– إذا أردت التحدث عن الأعمال والتقانات التي أعمل عليها فنحن بحاجة إلى كتب لتكفي الشرح لأنني أعمل على تقانات كثيرة أخذتها من خلال متابعتي لها عندما درست الطباعة بالهند، طباعة الوسائل والتقنات التي يعملون عليها بإندونيسيا وإيران مثلاً، فقد عرفت تقانات لديهم لم نعرفها بعد وهي بعيدة جداً عن الحفر الأكاديمي الذي تعلمناه في كليات الفنون وهناك جانب تطبيقي حاولت أن أجربه من خلال تطبيق بعض التقانات التي تعلمتها من الهنود، كما تعلمت بعضها أيضا من إيران والتي هي طريقة الباتيك أي طريقة العزل بالشمع ومن ثم نلون فوقها وبعدها نغسلها بالماء الساخن وهناك طرق كثيرة وهي معقدة قليلاً وتأخذ وقتاً طويلاً لكنها في النهاية تعطي نتائج لا يمكن الحصول عليها حتى بالتصوير وفيها يعتمد الفنان على تضاد المواد مع بعضها البعض أي مواد قلوية مع مواد حمضية ومواد تتأثر بالماء ومواد تتأثر بالزيت إلخ.

■■ ما هو الفرق برأيك بين الحفر الأكاديمي والحفر التجريبي؟

– الحفر الذي تعلمناه بالكلية هو حفر أكاديمي بحت يحاول أن يعلم الطلاب الحفر التقليدي فيكرر نفس المعلومات وبطبيعة الحال بما أنه أكاديمي فهو يجب أن يعرف الخطوات التي مشى عليها رامبرانت والفنانون الكبار الذين عملوا بفن الحفر.

في كلية الفنون مجموعة مراسم تعلم الحفر والطباعة على المعدن وعلى الحجر و الليتوغراف الشاشة الحريرية والخشب واللينيليوم بشكل أكاديمي بحت أي بالتقانات المعروفة في كل العالم الطالب يتعلمها والمفترض أنه ينطلق منها للقيام بشيء شخصي ومن هذا الجانب حاولت المزاوجة بين الخبرة الأكاديمية والبحث الذي أعمل عليه. من المؤكد أننا استفدنا من كلية الفنون بشكل كبير عن مبادئ الطباعة وعملنا أعمالاً عندما كنا طلاباً أنا الآن أجدها مهمة فقد حاولت توظيف الخبرات الأكاديمية ضمن البحث الذي أعمل عليه بحيث من الممكن أن نشاهد تأثيرات الحفر على المعدن أو الطباعة الحجرية أو اللينيليوم ضمن العمل الواحد لكن في الحقيقة أن الفن حالياً يتجه نحو التجريب أكثر ومستقبل الفن مبنٍ على التجريب وليس على التكرار أي أنه يجب أن يفتح المجال حتى للطلاب في الكلية للتجريب فنحن يجب علينا أن نعلمهم مبادئ الحفر لكن علينا بعدها أن نشجعهم كأساتذة على التجريب فالحفر بالأساس فن تجريبي بقدر ما يعمل الفنان عليه بقدر ما يخرج منه بنتائج لم يتوصل إليها أحد من قبل ومن الممكن أن يتوصل بالصدفة إلى نتائج تصبح فيما بعد جزئا من أسلوبه وخاصيته، ولدينا في كلية الفنون طلاب لديهم قابلية للتطور وإذا استمروا في مجال الحفر فأنهم ينبؤون بفنانين مهمين في المستقبل .

■■ بما أنك مدرس في كلية الفنون الجميلة فما هو الدور الذي ترى أنه ينبغي لأستاذ الفنون القيام به؟

– يجب على الأستاذ أن ينقل خبراته إلى الطلاب دون أن تطغى شخصيته عليهم فالطالب في كلية الفنون هو مشروع فنان يمكن أن يتأثر بأحد الفنانين من الأساتذة دون أن ينطبع بشخصيته فمهمة الأستاذ هنا لا أن يطبع الطالب بشخصيته إنما أن يوجهه فقط .والأستاذ الجيد هو من يعتبر أنه طالب بشكل دائم وعليه دائما أن يجرب في إطار الفن، فالأستاذ

الذي لا يعمل بالفن لا ينقل شيئاً جديداً للطالب وحينها يصبح الطالب الباحث أهم من الأستاذ. وهناك أمر مهم جداً برأيي هي أن الفن لا يوجد فيه كبير وصغير بالنسبة للعمر فهذه المسألة لوحدها لا تخلق فناً فمن لا يعمل بالفن لا يستطيع أن يكتسب مهارات جديدة مهما بلغ من العمر ولا أن يقدم شيئا لطلابه فيغرق في التكرار كمن يقف مكانه دون حراك.

■■ يؤخذ دائما على الفنان طلال العبد الله بأنه مقل في معارضه فما السبب في ذلك؟

- ذلك لأنني أرى أن المعرض هي حالة نوعية فمن يقيم معرضاً كمن يصدر كتابا أو قاموساً فلا يجوز الاستسهال به، وليست كل المعارض تسمى معارض بكل أسف حيث نجد شاباً جديداً يصنع بعض الخربشات وتجمع هذه الخربشات ويصبح له معرض الفنان فلان لكن في النهاية يجب أن يكون المعرض حالة جمالية ومعرفية جديدة تطرح على المجتمع كله لا أن يجمع المرء عشرين قطعة ويرمي بها أينما اتسع لها في صالة للعرض ليس هكذا تكون المعارض في الحقيقة .فهناك فنانون كثيرون عاشوا و ماتوا ولم يقيموا معرضاً واحداً أو ربما أقاموا واحداً فقط وكانوا من الفنانين المؤثرين في تاريخ الفن، فنحن اليوم لدينا فنانين صاروخيين كل عشرة أيام نشهد لهم معرضاً لكنهم لا يلفتون نظر أحد وهذه برأيي حالة ليست صحيحة. والفن في بلدنا يتوسع بشكل أفقي وليس شاقولي والحالات النوعية بالفن السوري قليلة، بينما حركة المعارض فهي دائمة لا تنتهي بداية بمعارض الاتحاد النسائي انتهاء بأكبر الفنانين كل يوم هناك عشرات المعارض معتمدين على مبدأ أن الكم ينتج نوعاً ولكن هذا الكلام غير صحيح و على مبدأ لا يستوي الذين يعلمون والذين لا يعلمون لا يجوز أن نسمي كل مجموعة معرض فالمعرض يجب أن يكون حالة راقية جدا وإضافة معرفية وجمالية للناس.

■■ على من تقع المسؤولية برأيك في مهمة انتشار الفنان ؟

- أنا أرى أن هناك مسؤولية جزئية على الفنان لكن المسؤولية الأكبر تقع على عاتق الإعلام وعلى عاتق النقد الفني يعني أن الناقد هو الذي يجب أن يبحث عن الفنانين وليس العكس وحركة النقد ينبغي أن تواكب الحركة الفنية فأنا لا أجدها حالة طبيعية أن يصبح الفنان هو من يركض وراء الصحفيين والنقاد لكي يكتبوا عنه وعلى الناقد أن يبحث عن الحالات الفنية الصحيحة والإعلام في بلدنا يستسهل ويأخذ الأسماء الجاهزة لا يبحث عن أسماء جديدة فلدينا أسماء دائما تتكرر لدرجة أن الناس أصبحوا يملونها ويصدرون للعالم الخارجي على أن الفنانين لدينا قلائل وهذا نتيجة عدم مواكبة الإعلام لحركة الفن.

■■ ما الدور الذي يقع على عاتق الفنان في إطار تقديم نفسه للمجتمع ؟

- الفن لا يأتي من داخل الفنان فقط إنما يجب أيضا أن يكون حصيلة ثقافة بمعنى أننا لا نقدر أن نحبس الفنان ثم نقول له أعطنا فناً فهو يجب إن يتابع ويعاشر الناس ويقرأ ويسمع موسيقى، فالفنان كالموسيقي إذا انقطع يوم يتراجع عما كان عليه فهو يجب أن يرسم بشكل دائم حتى لو كانت أحيانا مجرد خربشات على الورق. والاختصاص بالنسبة لنا لا يجب أن يكون مقولباً فنحن لسنا أطباء فطبيب العيون لا يصلح لأن يعالج القدم مثلا بينما في الفن من الممكن أن ينتج نحات ما لوحة حفر أفضل من لوحاتي و يجوز أن أقوم برسم لوحة تصوير أفضل من فنان هو في الأصل اختصاص تصوير بمعنى أنه لا يجوز تحجيم كل فنان تبعاً لاختصاصه فهذا في النهاية فنان يعني كتلة متكاملة شمولية فهو يجب أن يأخذ من كل ذي طرف علم (كما يقول الأعراب)فإذا طلب منه أن يصنع طاولة فيجب أن يصنعها أفضل من نجار وإذا طلب منه تعمير حائط فيجب أن يكون أفضل من من يعمر البلوك ذاته فالمفروض أن يكون لديه خبرة معينة بجميع الأعمال لأن الفن فيه جانب حرفي، كما يجب أن يكون لديه معرفة بتصنيع الألوان أيضا وكيفية شد اللوحة إذ نجد إلى الآن الكثيرين من الفنانين لا يعرفون كيفية شد لوحتهم وهذا لا يجوز إطلاقا فالفن أوسع من هكذا بكثير.

■■ نلاحظ في السنوات الأخيرة رواجاً كبيراً لموضة جديدة بالنسبة لصالات العرض والتي هي احتكارها لبعض الفنانين فهل تجد في هذه الموضة ما يخدم مصلحة الفنان ؟

- هي ظاهرة سمعنا عنها ومن الممكن أن بعض الفنانين تعاقدوا مع هذه الكاليرهات أو صالات العرض وهذه ظاهرة جديدة على البلد لكنها في الوقت ذاته تحمل ميزات إيجابية

فرعاية الكاليري للفنان ستدفعه نحو التقدم وإنجاز أعمال كثيرة لكنني ضد الاحتكار مع أن جميع الناس يرون بأنه مفيد من ناحية تجارية وتسويقية والفن بطبيعة الحال ترعرع بأحضان البرجوازية ورأس المال وهذا يلعب دوراً ثقافياً مهماً فرأس المال الخاص يجب أن يدخل في هذا المجال. فمن أيام دافنتشي كانت الأسر الغنية هي التي ترعى الفن. فالفن ترعرع في بلاط الملوك والسلاطين، فبيئة فقيرة ليس بمقدورها أن ترعى فناً من الممكن أن تتذوق الفن وأن تعيشه وتشجعه لكنها لا تقدر أن ترعاه و الفنان غالباً بحاجة لدعم فالكاليريات الخاصة التي تقدم الدعاية والرعاية المادية ووسائل العرض بأماكن مختلفة فمن الممكن أن يكون الفنان في دمشق ولوحاته تعرض في أماكن ودول أخرى وهذه ميزة إيجابية جدا ومفيدة أيضا برأيي مع أنني أشجع أن تكون فرصة المشاهدة للمتلقي متاحة بكل أبعادها.

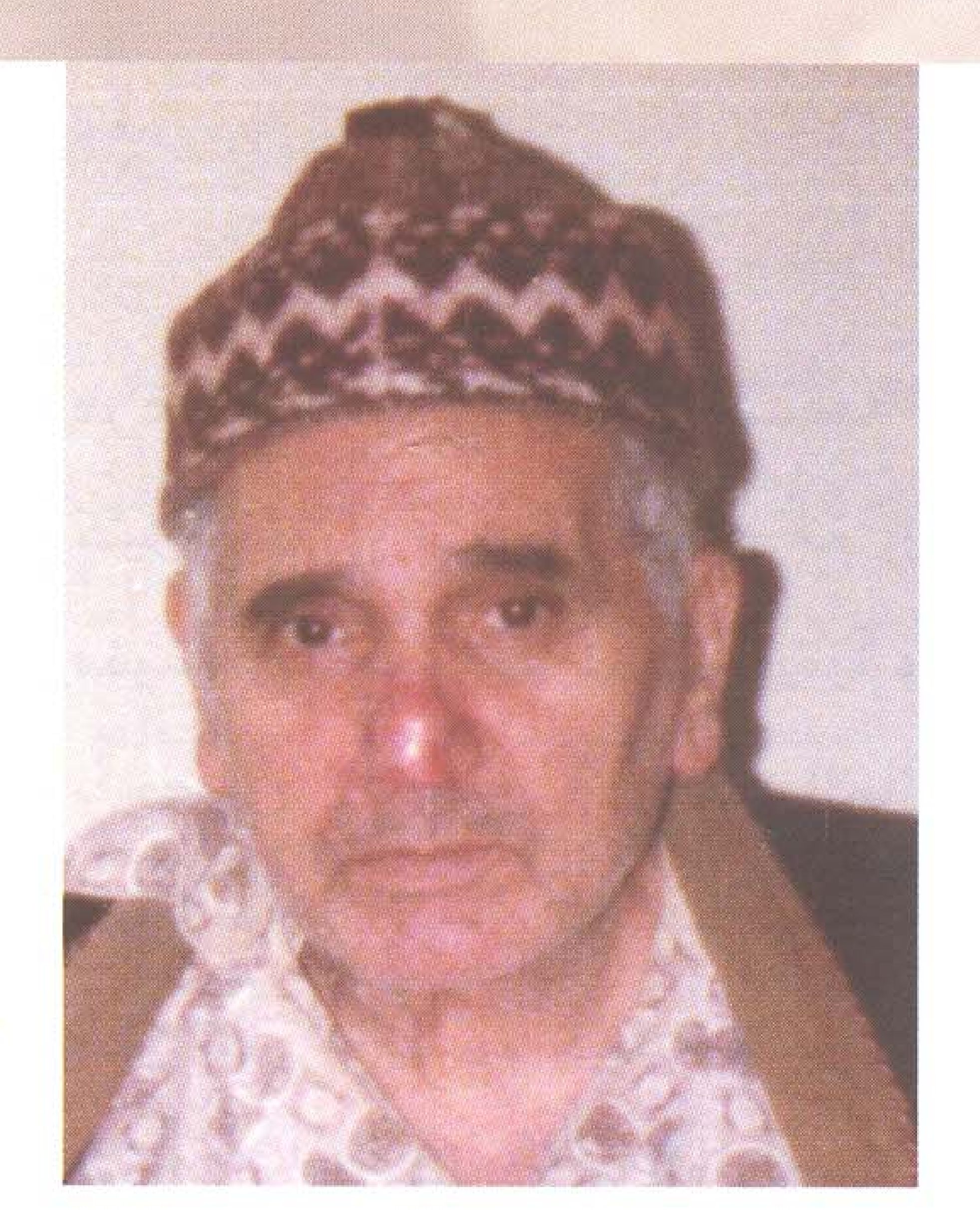
■■ كلمة أخيرة في نهاية الرحلة ؟

– أنا أتمنى أن يصبح في سورية حركة فنية جادة ومسؤولة وأن نبحث عن أناس كثيرين هم بمصاف الفنانين العالميين من المفترض أن تسلط الأضواء عليهم و أن يأخذوا حقهم بحركة النقد والإعلام منهم من ارتحم ومنهم من هو على قيد الحياة ويجب الاهتمام بفنهم ومن هؤلاء الفنانين أمثال مصطفى فتحي وهو فنان عالمي اعترفت به أوربا ونحن في إعلامنا لم يذكر إلا في مرات قليلة. كما أتمنى تسليط الضوء على فنانينا في مختلف المحافظات فسورية ليست دمشق وحسب وأنا بكوني محاضراً في كلية الفنون متفائل جداً بالشباب الجديد فهم مبشرون جدا بعطائهم إذا حظوا بالقليل من الاهتمام سيكون لدينا أسماء مهمة جداً بالفن.

* * *

ذاتية الفنان طلال العبد الله

- تولدعام 1957 سليم – السويداء – سورية
- خريج جامعة دمشق 1981 – كلية الفنون الجميلة – قسم الحفر (الغرافيك) بدرجة جيد جداً
- مشروع تخرج بدرجة امتياز شرف
- العمل في الصحافة (مصمماً و مخرجاً ورساماً)
- مصورومصمم غرافيكي
- باحث ومهتم بالفن الشعبي وطرق الطباعة التقليدية (الأساليب والتقنيات)
- مشارك في العديد من المعارض العامة.
- معرض شخصي بعنوان (نقوش شعبية سورية) في صالة المعارض في مكتبة الأسد الوطنيّة آذار 2002
- أعمال مقتناة في مؤسسات رسميّة ومجموعات خاصّة (سورية – فرنسا – ألمانيا – وعدد من البلدان العربية)
- عضو اتحاد الصحفيين.
- عضو اتحاد الفنانين التشكيليين.
- محاضر بقسم الحفر – كلية الفنون الجميلة – جامعة دمشق.
- عضو لجنة الفنون في المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب



الفنان الرائد

محمد غالب سالم؟؟...

أول فنان سوري يحصل على

ليسانس فنون في عام 1936!!!..

محمود مكي*

منذ انتسابي إلى مركز الفنون بحلب تعرفت على الفنان الكبير (فتحي محمد) الذي أدهشني بمدى براعته ومهارته الفنية في مضمار النحت والرسم الزيتي على حد سواء، مما دفعني إلى البحث عن بدايته الفنية فعلمت أن أستاذه الأول الفنان الرائد (محمد غالب سالم) الذي يعتبر بحق الشعلة المضيئة لكل فنان في حلب، فحاولت البحث عن هذا الفنان الكبير حتى شرّفني القدر باللقاء به في بيته المتواضع الذي انقطع فيه عن الناس، وعاودت اللقاء به عدة مرات مع بعض الزملاء الفنانين (علي السرميني - سعود غنايمي - عبد القادر منافيخي - مراد ويس) ، واستطعت تصوير أعماله، يومها استطعت إجراء لقاء خاص معه نشر في مجلة (هنا دمشق) بعنوان (متى يحصد الفنان ثماره ؟) ...

الهاجس الفني والدراسة

منذ الدراسة الابتدائية أبدى الفنان (محمد غالب سالم) ولعاً شديداً بالرسم، وملاحظة أستاذه وهو في الصف الرابع، ترك لديه شعورا متناميا للاهتمام بالفن، وعندما انتقل إلى مدرسة التجهيز الأولى (ثانوية المأمون حاليا) بحلب، تتلمذ على يد الفنان (صبحي السراج) والفنان (منيب النقش بندي)، يومها تعرّف على فناني عصر النهضة في أوربا، مما دفعه إلى المغامرة وشدّ الرحال إلى روما من ميناء الاسكندرونة في عام (1932) لدراسة الفن ، وبتشجيع كبير ومساعدة الزعيم (إبراهيم هنانو) ، وهنا يكمن مقدار أهمية هذا الاختيار الصعب لشاب خجول في وقت كانت فيه الفنون غير لائقة على المستوى الديني والاجتماعي في سوريا ...

في أكاديمية روما الملكية تتلمذ على يد الفنان العالمي الشهير (سيفي يرو)، وقد عانى الفنان (غالب) الكثير من الصعوبات الحياتية والفنية حتى استطاع بقوة أن ينتزع إعجاب أستاذه (سيفي يرو)، الذي قال له : (لقد سرت في الطريق، أكمله حتى تصل)، بعد أن أنهى تخرجه في عام (1936) على مشروعه (قوس النصر) بالحفر على اللينيوم ...

الحياة الفنية

ولد الفنان الرائد (محمد غالب سالم) في عام (1910) بحلب، وسافر إلى روما في عام (1932) لدراسة الفن كأول فنان سوري يدرس الفن خارج الوطن، وأول فنان سوري

*مصور و ناقد تشكيلي.



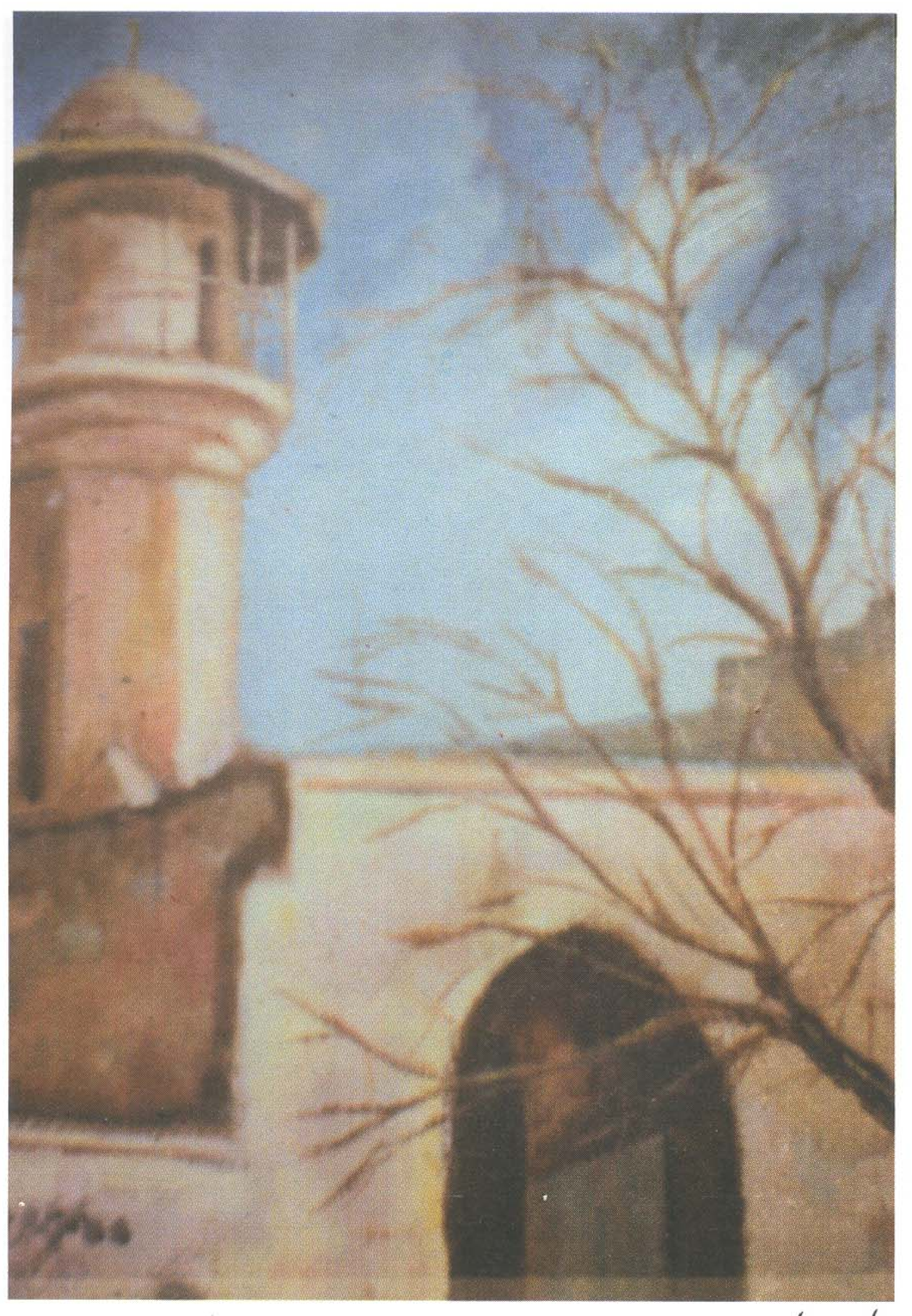
شارع القلعة



قوس النصر



الشهيد



جامع حلبي

يحصل على شهادة عليا بالفنون من أكاديمية روما الملكية في عام (1936)...

عندما عاد إلى الوطن كان قلبه زاخراً بالآمال الكبيرة ، لأنه أدرك منذ اللحظة الأولى ، وخاصة بعد تخرجه من أكاديمية روما ، انه يحمل على عاتقه مسؤولية كبيرة تجاه هذا الوطن الغالي الذي يعشق أرضه الطاهرة وشعبه الطيب، ويحمل رسالة عظيمة عليه أن يؤديها بكل أمانة وإجلال لبناء مفاهيم فنية معاصرة تتواكب مع العالم ...

في البداية عين مدرساً للفنون بين عامي (1936 - 1937) ثم ترك العمل بسبب ملاحقة السلطات الفرنسية له، لنضاله القومي، مما اضطر للسفر إلى بيروت للتواري والعمل ، ولكنه سرعان ما عاد ليعمل في الدفاع المدني مؤقتا في عام (1941)، حيث أتاحت له الظروف للكتابة في الصحف المحلية والعربية عن الفن التشكيلي، ثم عاد إلى التدريس في عام (1942)، وفي عام (1945) قدّم كتابه الأول (الموجز في تاريخ الفنون)، وعند إنشاء كلية الهندسة بحلب في عام (1947) كان فيها أول أستاذ لتدريس مادة الرسم ، بالإضافة إلى التدريس في دار المعلمين، حيث ساهم فيهما بترسيخ أهمية الفن، فقدم كراسات ونوط لأصول المنظور، وفي عام (1949) أقام أول معرض من نوعه في حلب لطلابه ، وبدأ يشارك بأعماله في المعارض الجماعية السورية، وفي عام (1958) عين بمهمة الموجه الاختصاصي لمادة التربية الفنية في محافظة حلب إلى أن تقاعد عن العمل الوظيفي في عام (1973)، واعتزل عن الناس في بيته ...

التجربة الفنية

كان الفنان الرائد (محمد غالب سالم) مقلا جدا في إنتاجه الفني ، حيث لم يتجاوز عدد أعماله الفنية الثلاثين لوحة، فقد شغله عن إنتاج اللوحة الفنية عدة أسباب كان من أهمها : نضاله القومي ضد الاستعمار الفرنسي في الفترة الأولى من حياته، ثم مناصبه الإدارية والتدريس بالمدارس والجامعة، وخاصة عمله كخبير بصمات وخطوط لدى المحاكم بحلب، ثم انشغاله الذي أخذ منه جلّ أوقاته بالكتابات الفنية التي وجد عندها قصر المكتبة العربية في هذا المجال بالإضافة إلى محاولاته النقدية الميدانية



شارع من حلب

لأعمال طلابه لرفع شأن الفن اجتماعيا لدى الجماهير في تلك الفترة التي لم يكن للفن فيها أية قيمة بسبب المفاهيم الدينية والتقاليد الاجتماعية، وبالإضافة إلى ظروفه المعاشيّة الصعبة كرب أسرة ...

لذلك فإن أي اعتبار نقدي مهما كان مستواه العلمي والموضوعي، لا بد أن يأخذ، بالاعتبار، تلك الظروف الصعبة التي رافقت مسيرة الفنان (غالب سالم)، والاعتراف له بفضله الكبير على نشأة النواة الأولى للحركة التشكيلية السورية برمتها في تلك الفترة الحرجة من تاريخ سوريا، وما قدمه من خدمات جليلة لرفع شأن الفن والفنان على مستوى الدولة والمجتمع، ورفد الحركة التشكيلية السورية بمجموعة كبيرة من الفنانين الذين أصبح لهم دورهم الكبير ...

من هنا جاءت قلة إنتاجه الفني الذي لم يتجاوز أكثر من ثلاثين لوحة رسم معظمها في مناسبات خاصة تساير، في ذلك الوقت، الأسلوب الواقعي الأكاديمي مع بعض التأثيرات الحديثة الخاصة بالإحساس الذاتي والألوان الترابية الحارة التي تعبر عن حرارة أرض بلادنا ومناخها الخاص، وعن حبه الشديد للوطن، ولكنها، في مفهوم النقد الحديث الموضوعي تتميز في أكثرها بأسلوبها بالتقريرية والتسجيلية والأكاديمية، ضمن مشاهد يومية عادية رصدها في أعماله- بالإضافة إلى بعض المناظر الطبيعية والأوابد التاريخية في حلب كقلعتها الشهيرة، وأزقتها القديمة معبراً بها عن مقدار حبه الكبير لهذه المدينة العريقة والمتجذرة في عمق التاريخ، حيث قال لي يومها في لقائي الخاص في بيته : (بكل تأكيد لا يمكنني أن أعيش إلا بين أهلي وشعبي الكريم) ...

إلا أن لوحته (إبراهيم هنانو) رفيق دربه والتي يعتز بها كثيراً في حياته الفنية التي رسمها إبان وفاة الزعيم، كان قد قدمها وفاءاً للرجل المجاهد في حفل تأبينه، والتي تعتبر بحق خطوة متقدمة ومتميزة في الأداء الفني والجدّة في التقنية، وهي تمثل المجاهد (إبراهيم هنانو) يمتطي جواده الأصيل بلباسه العسكري ليستعد لمنازلة الأعداء الفرنسيين ...

ولوحته الأخرى (الشهيد) التي رسمها متأثراً بالواقع الاستعماري، تعتبر، في حد ذاتها ،تعبيرا عن حداثة مفاهيمه الفنية والتقنية لبناء اللوحة المعاصرة التي تتماشى مع الحداثة في الفن، وتعبر عن وعي الفنان (غالب سالم) القومي ومهمته في الحياة ودوره في المجتمع الذي يعيش فيه،



حي باب الأحمر بحلب

وقد رصد فيها الأحداث السياسية اليومية في ذلك الحين معبراً بها عن حسه القومي، وحاول أن يعطيها من روحه وأنفاسه وعواطفه الجياشة، وقد ظهر كل ذلك من خلال ضربات ريشته المركزة والسريعة، ومن ألوانه الحارة وضمن إحساسه الثوري الخاص به، مع دسامة ألوانها الكثيفة التي تدل على سرعة أدائها الفني وتأثيرها النفسي المباشر على الفنان والمتلقي، سواء بسواء، ومن عفوية متنامية، وتلقائية لاقتناص اللحظ الفكرية التي تأثر بها الفنان (غالب سالم) في ذلك الحين ...

يقول في لقائي الخاص معه عن أسلوبه الفني : (الفن عندي أسلوب للتعبير عن إحساس ذاتي خاص، وشعور داخلي ينبع من كياني كفنان يعيش في هذا الواقع، في هذا البلد ومع جماهيره ...).

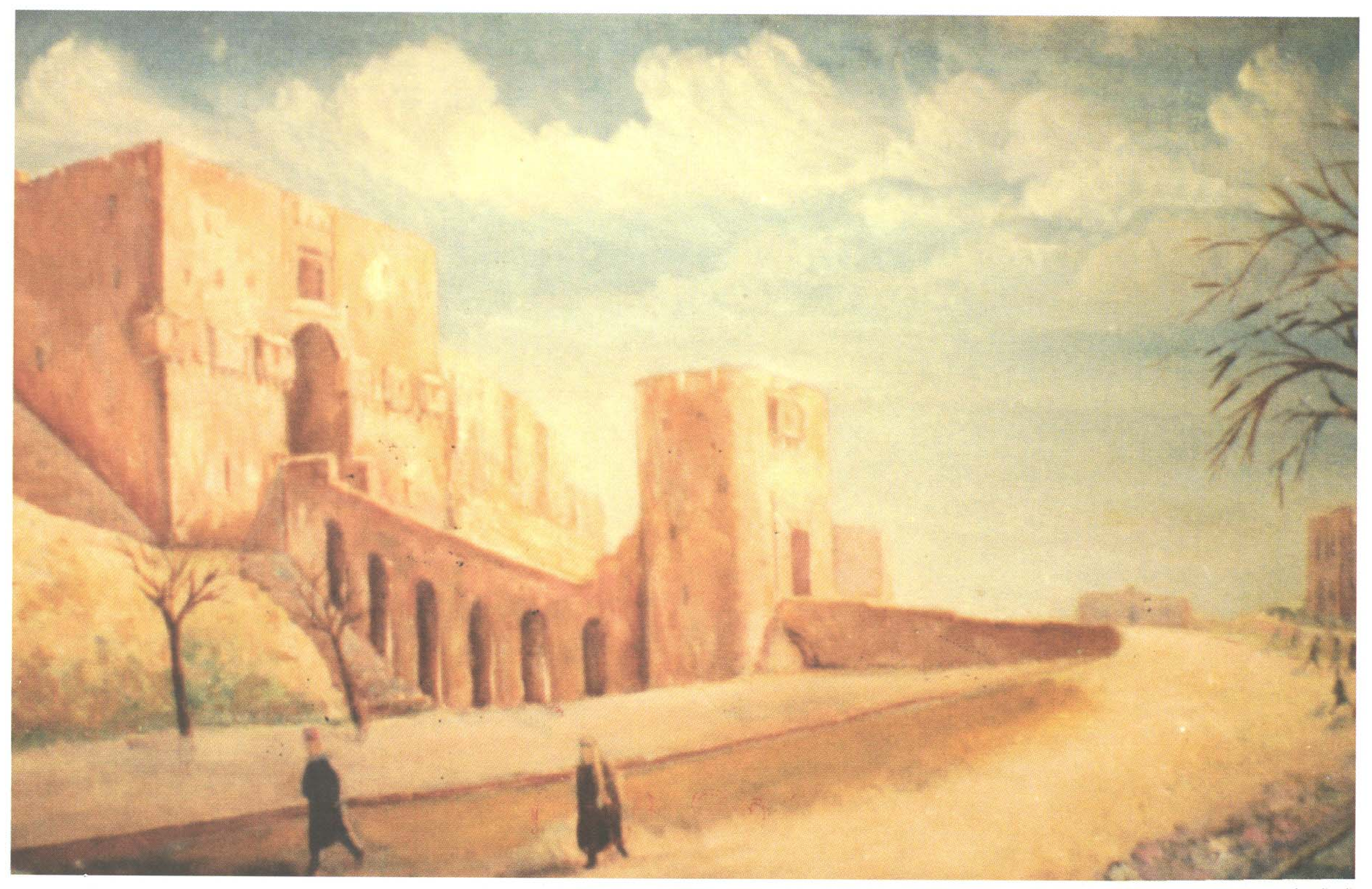
التجربة النقدية

لا شك أن تاريخ النقد الفني بمفاهيمه المعاصرة في سورية كان يعاني قصوراً كبيراً على مستوى القطر في حينه، حيث لم أجد قبل كتابات الفنان الرائد (غالب سالم) أية كتابة نقدية للفن بالمستوى العلمي، لهذا يعتبر أول من كتب النقد الفني العلمي بمفهومه الحديث على مستوى القطر ...

بدأ الفنان (غالب سالم) كتابة النقد الفني بعد وصوله إلى الوطن مباشرة في عام (1936) حيث حاول استدراك النقص التي تعاني منه بداية الحركة التشكيلية السورية، فتناوله من خلال اتجاهين متقابلين وعلى صعيد واحد :

اولهما : ميداني، يتناول فيه أعمال طلابه الفنانين الشباب، مما كان له الأثر الكبير لدفعهم إلى الأمام واختيارهم الفن طريقاً خاصاً في حياتهم، وبالتالي محاولين تحسين تجاربهم الفنية لمواكبة الحركات العالمية، والذين أصبحوا فيما بعد من أعمدة الفن السوري، أذكر منهم (فتحي محمد - فاتح المدرس - وحيد استانبولي - طالب يازجي - لؤي كيالي - علي السرميني - حزقيال طوروس - ...)، وقد خصّ الفنان (غالب سالم) بالعناية كلا من الفنان (فتحي محمد) والفنان (حزقيال طوروس)، وكان بينه وبين الفنان (فتحي محمد) أثناء دراسته في ايطاليا عدة رسائل لها قيمتها التاريخية والفنية، لأنها تمثل مجموعة آراء كل منهما في الفن ...

ثانيهما : الكتابة في الصحافة المحلية والعربية، ولاسيما



قلعة حلب

الصحافة المصرية التي كانت مسيطرة على الوسط الثقافي في الوطن العربي، كمجلة الرسالة ومجلة الكاتب ومجلة الفيصل السعودية في أواخر حياته ...

ولكن بداية تأليفه الكتب الفنية بدأت في عام (1945)حيث شعر بفقر المكتبة العربية السورية بالكتب الفنية فأصدر كتابه الأول (الموجز في تاريخ الفنون)، وهو عبارة عن كتاب مدرسي يبحث في الفنون ومراحلها التاريخية ومدارسها الفنية كالفن البيزنطي وفن عصر النهضة مع مقدمة جميلة في أهمية الفن وأثره في الحياة لبناء الحضارة الإنسانية ...

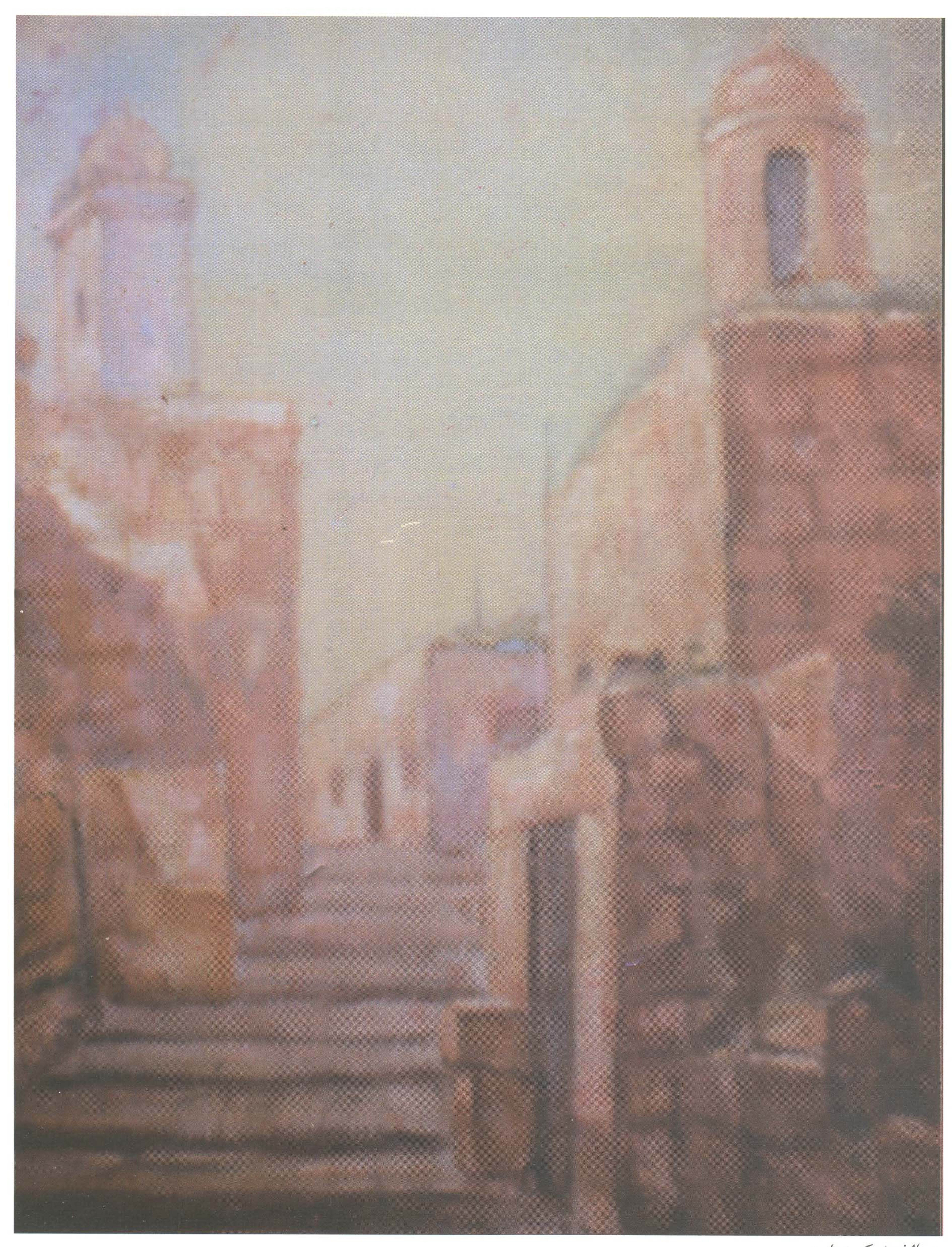
وأتبعه بكتابه الثاني (رسالة في التصوير الزيتي) في عام (1961)، ويعتبر هذا الكتاب الأول من نوعه في تاريخ الفن السوري، وهو يبحث في الجانب العملي والتقني والتنفيذي لصناعة اللوحة، وبأسلوب علمي متطور غير معهود في تلك الفترة، ويقول فيه :

(يحتاج الفنان إلى معرفة طبيعة الألوان وطرق تركيبها الكيماوي لتبقى صامدة لعاديات الزمن ...)، ونلاحظ في كتابه غزارة معلوماته الفنية والتقنية من خلال توسعه في دراسة دائرة الألوان، وخاصة التي كان يستخدمها أستاذه الفنان (سيفي يرو)، وأستاذه الفنان (بوكي)، مع تقديم تجربته الشخصية في هذا المجال ونظريته الفنية، يقول : (إن الأشياء التي نود رسمها يجب أن تتجاوب مع روحنا ومع ريشتنا بآن واحد أكثر من تجاوبها مع الواقع وذلك بتثقيف عقلنا وتكييف مخيلتنا، يجب أن نعيش مع الاساتذة القدامى لنصل إلى درجتهم من الكمال والإتقان ...)

لكن الفنان الرائد(غالب سالم) لم يقف جامداً من الاتجاهات الحديثة في الفن، فقد تأثر بها في بعض أعماله الفنية كلوحته (الشهيد) الذي كان أسلوبه فيها يميل إلى التماهي وعدم إظهار التفاصيل الدقيقة.(عن جريدة الشباب 1958/5/18)

وحول رأيه في النقد الفني ووظيفته، قال :(النقد الفني أعتبره مرآة تعكس العمل الفني بإيجابياته وسلبياته لهذا ينبغي أن يتحلى الناقد بأخلاق الأب وصفات الصديق ، يجب أن يكون موجها لا مخربا).(مجلة هنا دمشق15/6/1983)

كما ساهم، أيضا، في وضع المناهج الفنية للمدارس ولكلية الهندسة في جامعة حلب، وقدم العديد من مقالاته التشكيلية في الصحافة التي أوضح فيها آرائه ومقدار أهمية الفن في الحياة وحضارة الإنسان بالإضافة إلى تعريف الناس



حي الشيخ بكر بحلب

بالفنانين الكبار في العالم.

إن كتابات الناقد والفنان (محمد غالب سالم) تعتبر في حينها رائدة في تاريخ النقد السوري بالمعنى التاريخي والنقد المعاصر، وهو الأول فيها، لأنه قدمها بأسلوب علمي وصيغ فنية جديدة ومعاصرة، مثل : (الأنسجة - ضربات الريشة - نظريات المنظور - اليد الحرة - الألوان الشفافة ...). (جريدة الثورة 13/10/1985)

لهذا كان يعتبر أول من استعمل المصطلحات الفنية المعاصرة في النقد السوري، ومن هذا المنظور الفني الواسع يعتبر أول ناقد فني حقيقي في تاريخ الفن السوري المعاصر، لأنه كتبه بأسلوب ولغة عصريتين، وكان آخر كتاباته النقدية في مجلة (الفيصل) السعودية.

نهاية الحياة الفنية

في نهاية حياته، وبعد تقاعده من العمل الوظيفي في عام (1973) انعزل كليا عن الناس، واستقر في بيته المتواضع ليتفرغ إلى المطالعة والتأليف، وله مخطوط هام، وضع عنوانه : (زاد الكاتب) الذي جمعه من كتب ثلاثة هي (فقه اللغة - متخير الألفاظ - تهذيب الألفاظ) اختار منها ما فيه الفائدة الحاضرة لكل فنان وصحفي ، وجعل له ثلاثة فهارس هي : (فهرس عام - فهرس مواضيع - فهرس كلمات)، وهو يبحث في مفردات الألوان وأسمائها العربية وما يدور حولها في لغتنا العربية .

ومخطوط آخر يبحث في الأمثال الحلبية الشعبية، وقد أخذ منه كلا من المؤرخ الحلبي

(يوسف قوشقجي) في كتاباته التاريخية عن حلب، والعلامة الأديب الكبير (خير الدين الاسدي) في موسوعته المقارنة عن حلب.

وقد سعيت مع الأديب المرحوم (عبد القادر عنداني) لإقامة حفل لتكريمه على مستوى مدينة حلب، حتى تم ذلك في عام (1984) من قبل بلدية حلب باعتباره من المبدعين بحلب قبل وفاته في (17/ 8/ 1985).

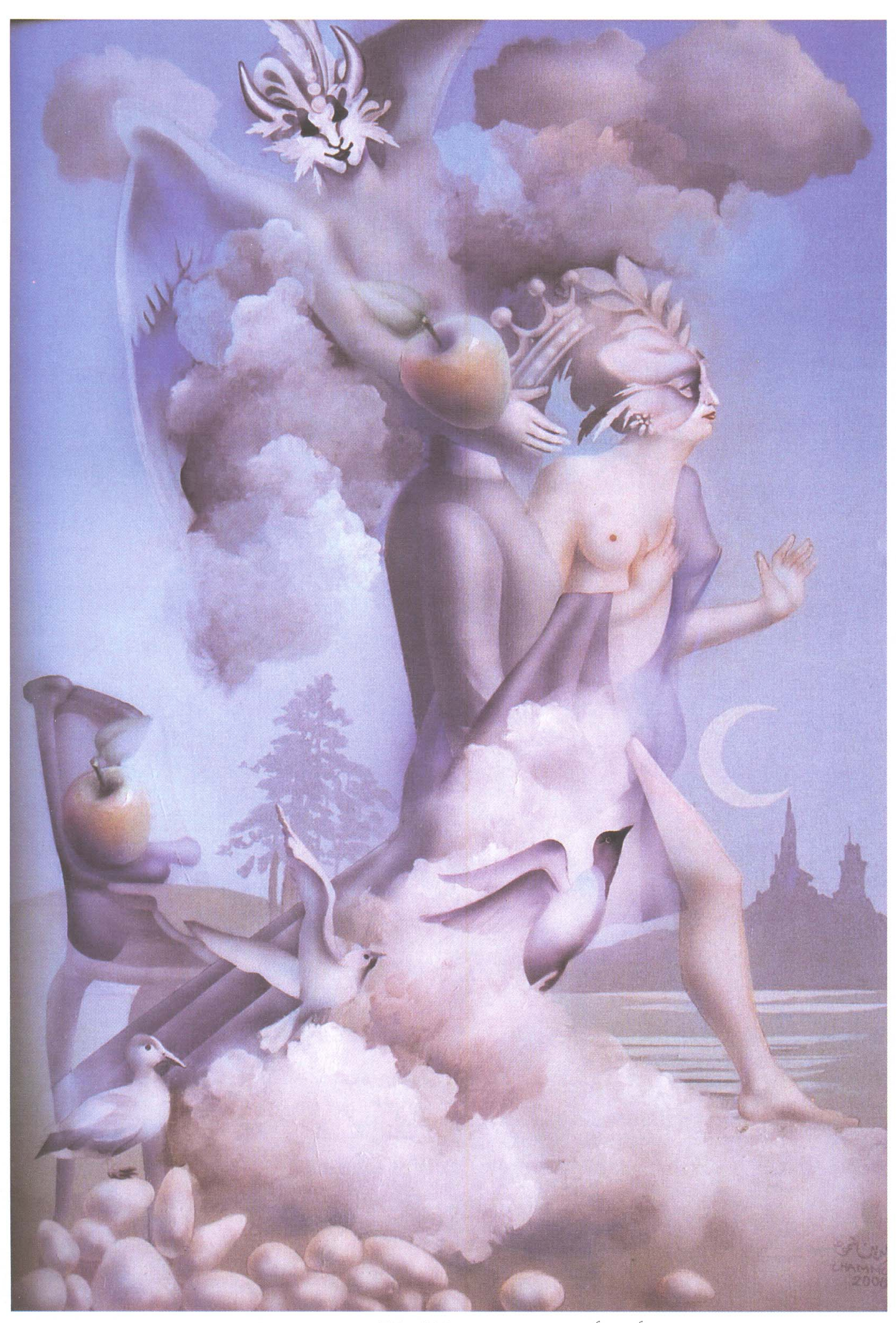
* * *

المصادر:

- جريدة الشباب 1958/5/18
- مجلة هنا دمشق 1983/6/15 محمود مكي
- جريدة الثورة 1985/10/3 صلاح الدين محمد
- جريدة الثورة 1988/9/30 محمود مكي
- جريدة الجماهير 2001/9/7 محمود مكي
- مجلة الفنون الجميلة 2006/10/1 محمود مكي
- مجموعة كتابات كتبها بنفسه عن حياته لكاتب المقال

بانوراما السيرة:

- مواليد حلب بحي شعبي عام (1910)
- في المرحلة الثانوية تتلمذ على يد (منيب النقش بندي) الذي عرفه على إبراهيم هنانو
- سعى إبراهيم هنانو لإرساله إلى ايطاليا لدراسة الفن فسافر إليها في عام (1932)
- تتلمذ على الفنان العالمي (سيفييرو) ومن تلاميذه أيضا (الفنان وهبي الحريري – والفنان محمود جلال)
- تخرج من الأكاديمية بروما عام (1936)
- عاد إلى الوطن في عام (1936) فكان أول فنان سوري يحصل على هذه الشهادة العلمية
- عين مدرس في مدارس حلب (1936 - 1937)
- ترك العمل وذهب إلى بيروت بسبب ملاحقة الفرنسيين له
- عاد إلى حلب وعين في الدفاع المدني في عام (1941)
- عاد إلى التدريس في مدارس حلب في عام (1942)
- نشر كتابه الأول (الموجز في تاريخ الفنون) في عام(1945)
- أول أستاذ لمادة الرسم في كلية الهندسة بحلب ودار المعلمين في عام (1947)
- أقام معرضاً لطلابه وهو الأول من نوعه في سوريا في عام (1949)
- عين موجه اختصاصي لمادة التربية الفنية لمحافظة حلب في عام (1958)
- نشر كتابه الثاني (رسالة في التصوير الزيتي)في عام(1961)
- تقاعد عن العمل الوظيفي في عام (1973) واعتزل في بيته
- كرّمته بلدية حلب باعتباره من المبدعين فيها في عام (1984)
- توفي في مدينة حلب في (1985 /8/17)



لوحة للفنان: عز الدين شموط، خطف أوربا، أكريليك على قماش، 162X114 سم

تصميمات

الفنان عبد الناصر ونوس..

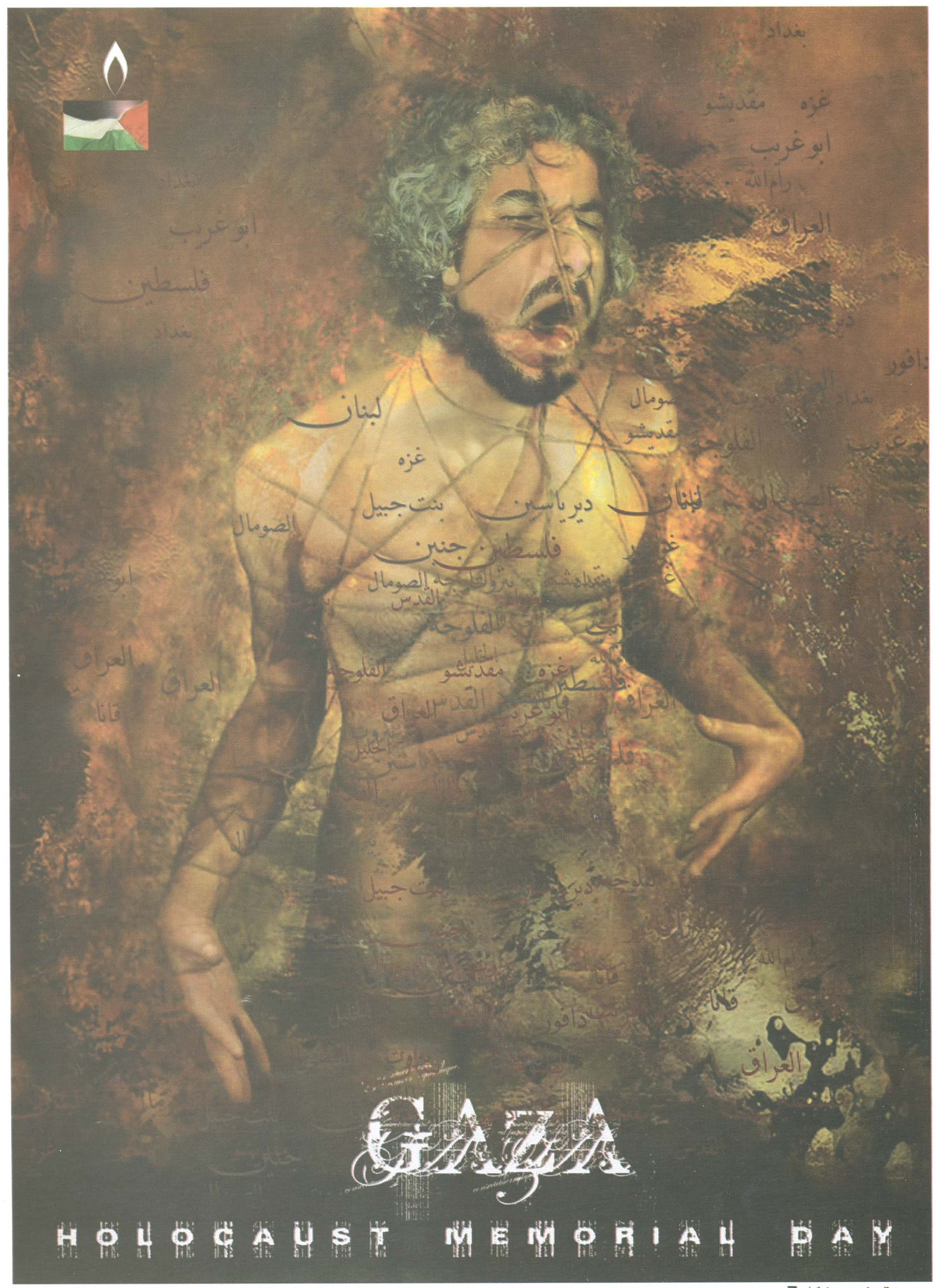
وصرخة ((ايكاروس))!!..

د.عبد الكريم فرج*

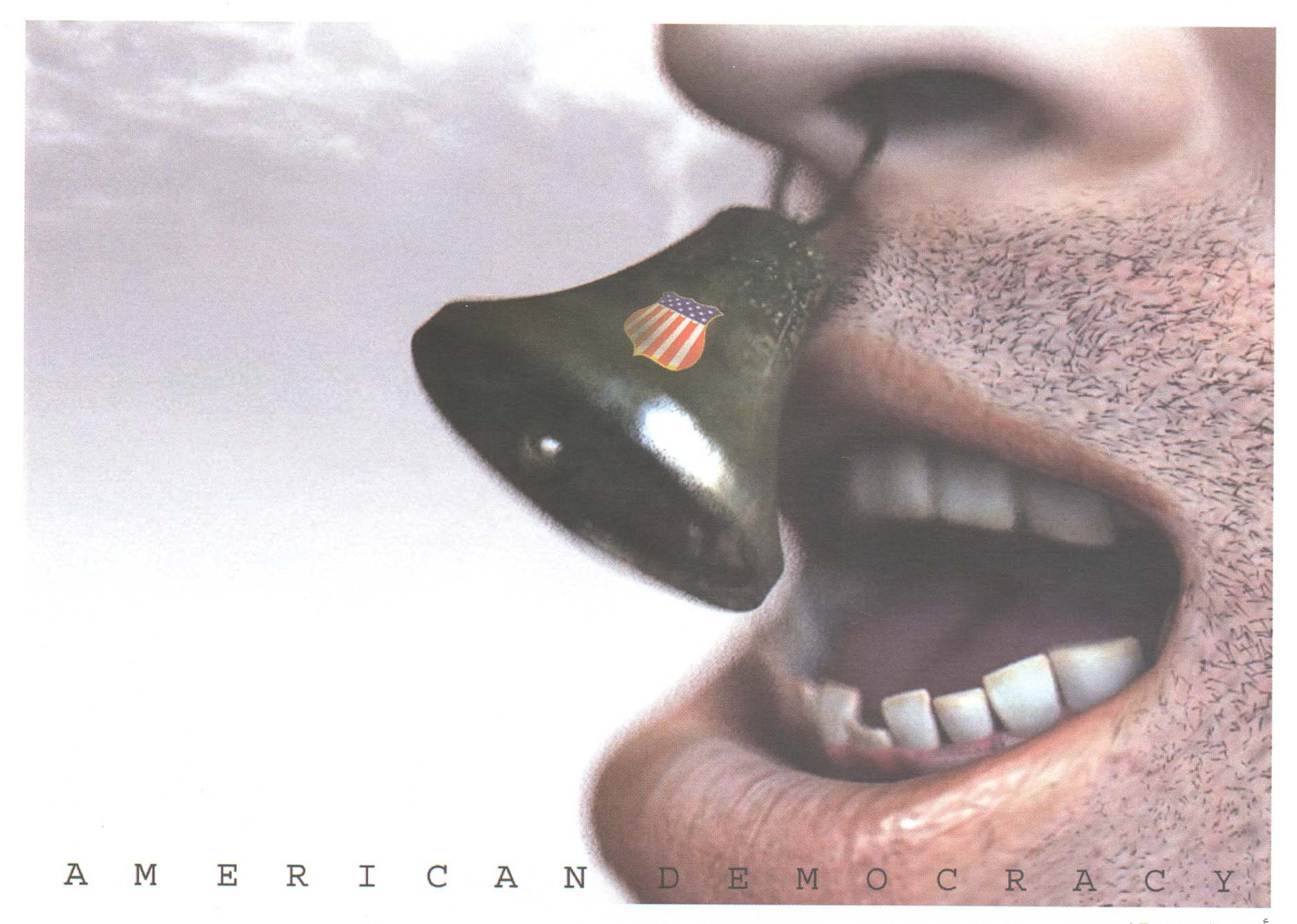
يدخل الفنان "عبد الناصر" عالم الإعلان بمفهوم الاتصال البصري الشامل منطلقاً من عالم الواقع المدرك والمحسوس عبر رؤية قابلة للتحول المطلق باتجاه القيمة التعبيرية، صياغته التصميمية نادراً ما تعتمد على التأثير البصري وحده، بل تخرج من عقالها صوب الأعماق الوجدانية بكل معانيها، .منحازة بتأليفها للواقع الإنساني وما يواجهه من انتكاسات وصعوبات وتحديات .

يتواصل "ونوس" مع أهدافه البصرِية والتعبيرية عبر تخلقات وتحويرات غرافيكية ملحاحة وقلقة في هواجسها وتحريضاتها عمادها اليقيني حريتها التجريبية وتقنياتها الجريئة التي تبوح بمنطوقها وتتجه نحو أهدافها الجوهرية، تعتمد العفوية في الخط والشكل والصورة خارج إطار القوانين المتزمتة أو المعلّبة،تغتني بخلق الصورة المضمرة في أعماق عوالمها الدفينة، مشروعها انطلاقة الصرخة ؛صرخة (ايكاروس)عندما سقط في البحر وصوته يشق عنان الفضاء(ولكن صرختي ستبقى

*حفّار و عميد كلية الفنون الجميلة في السويداء.



صرخة ونوس شكل 7



أميركا شكل 15

مدوية في كل الأرجاء)

يبدو لي ومن خلال قراءتي لأعمال عبد الناصر ونوس في تصميماته الإعلانية أنه صاحب مشروع، ومشروعه هو صلته الإبداعية بعصره وجماهيره وقد رصد لهذا الهدف قدرات شخصية هامة أولها:إنه متقمص بكل طاقته الإبداعية في قلب تصميمه الإعلاني،

وثانيها: يطرح حالة حوار مستديمة مع المتلقي لصوره عن طريق الشد البصري المتواصل مع التداعيات الوجدانية

وثالثها: أنه في حالة احتفالية دائمة ؛رافض للسكونية بالمطلق و باحث عن لحظة الانتصار حتى ولو اقتنصها من أعماق المأساة أو غياهيب الظلام، تراه هاجساً، تواقاً، قلقاً، باحثاً بين صورة وارتجالاته البصرية على الدوام .

أعمال الفنان ونوس الإعلانية تتطلب منا موقفاً أو حكماً، ولا يمكن أن نكون أمامها مجرد شهود، فعندما يضع في الإناء المقدس دماء بدلاً من ماء القداسة تدليلاً على مصَدِري العنف، ومشرعي الإرهاب (شكل1) بدلاً من المحبة والسلام، فلا بد وأن يطلب منا قراراً من نحن نكون ؟أننا لسنا حياديين، إننا في موقع الحدث، وعندما يصور السمكة السابحة في رحاب وأعماق البحار بحيويتها وليونتها وجمالها ويركّب لها رأس طير جارح وقد تقوس منقاره من ممارسة أكل لحوم فرائسه وضحاياه (شكل 2) منظر يصور قمة التناقض والهجاء، يحثنا أن نجهر برأينا لندين الكيانات الإنسانية المتوحشة التي حولت الجمال والمحبة إلى القتل والدمار بمنطق القوة الغاشمة .وعندما يرمز للديمقراطية الأمريكية بعلبة



أميركا شكل 11

كرتون مملوءة بالجماجم البشرية ويطلب منا لا محالة أن نبحث عن مكاننا على الكرة الأرضية ثائرين ومتسائلين أين الديمقراطية والسلام ؟ (شكل 3)

إعلانات عبد الناصر بموضوعاتها المتنوعة

(الديمقراطية الأمريكية غزة لا للحرب) تضم إشارات بصرية وتعبيرية ملخصة وموجزة ؛تثير باستعاراتها وتشظياتها الشكلية طاقة إبداعية تعزز القيمة الهجائية والتحريضية في بصر ووجدان المتلقي) بنفس الروحية التي يعمل بها المصمم الفنان

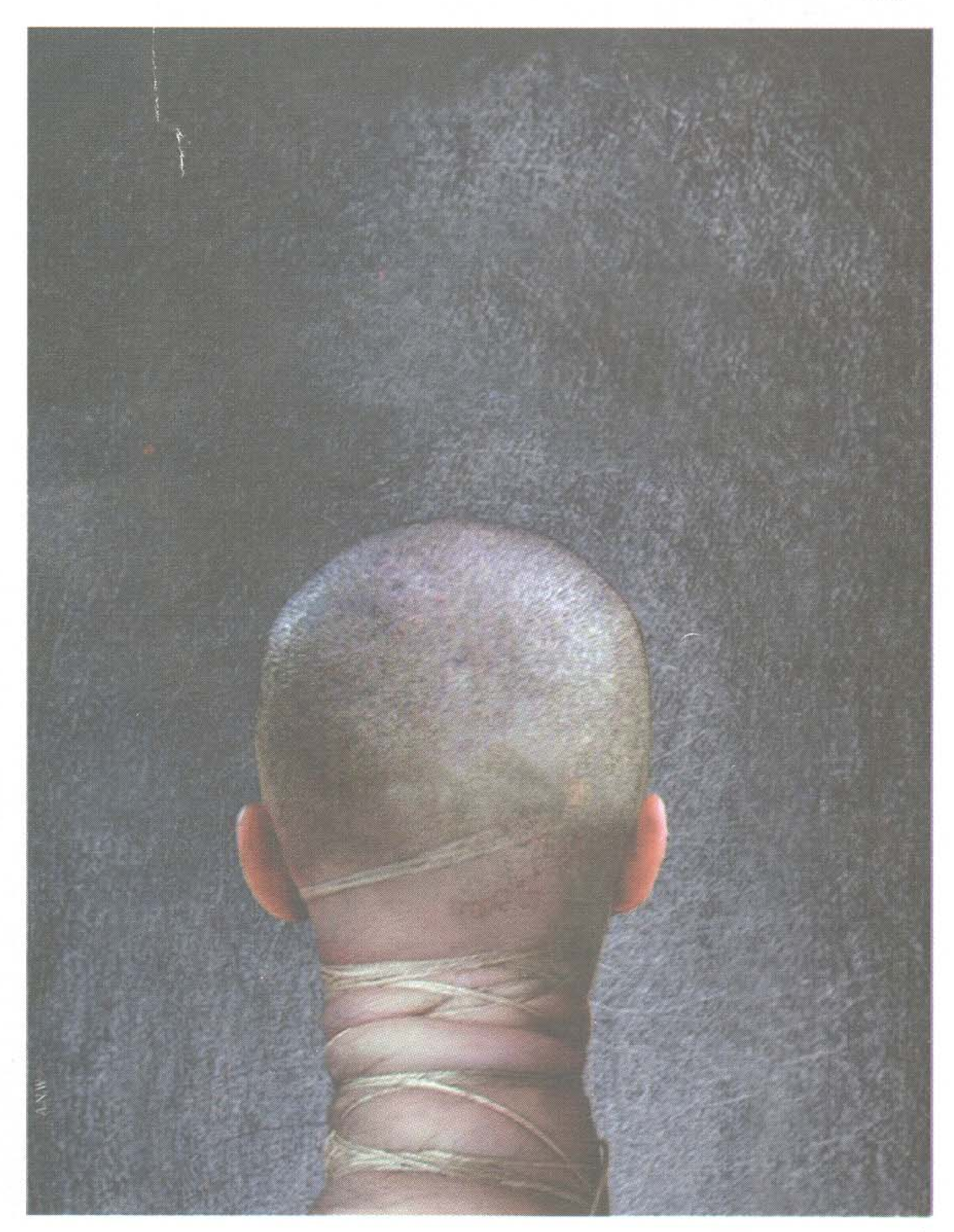
وبعد هذه القراءة أردت أن أذهب قليلاً في أعماق تقنيات الصورة وتأليفها وأشكالها المرسومة فمن مجموعته المتنوعة نأخذ العمل :

(إعلان المعرض السادس للفنانين الشباب)

وفيه أول ما يخطر أن ننظر في البنائية التي تحكم الفعل الإدراكي في تصميم هذا الملصق، إننا أمام رؤية لمجمل عناصر الإعلان، ولا بد إنه أتخذ مركزاً بصرياً غير أن شبكة العناصر المحيطة به أضافت متغيرات تدور في فلك هذا المركز غيرّت واقع القراءة البصرية للصورة، فلقد طغت الصيغة التعبيرية برموزها واستعاراتها وحولتها إلى شحنات جديدة ،تتوالد الواحدة تلو الأخرى ؛فرمزية قلم الرصاص والممحاة وقلم الألوان وإضاءة الشموع في أطراف أصابع الكف قلبت المفاهيم الكلاسيكية في الصورة وأحالتها إلى دلالات رمزية تتواصل بسلاسة مع عنوان الإعلان وطاقته التعبيرية على حد سواء كما أن ابتكار الخلفية العاتمة في فضاء الصورة أبرز الوحدات التصميمية في التأليف وأعطى حضوراً شكلياً للكف المرسوم وقدمه كوحدة رمزية مركزية في الإعلان (الشكل 4)



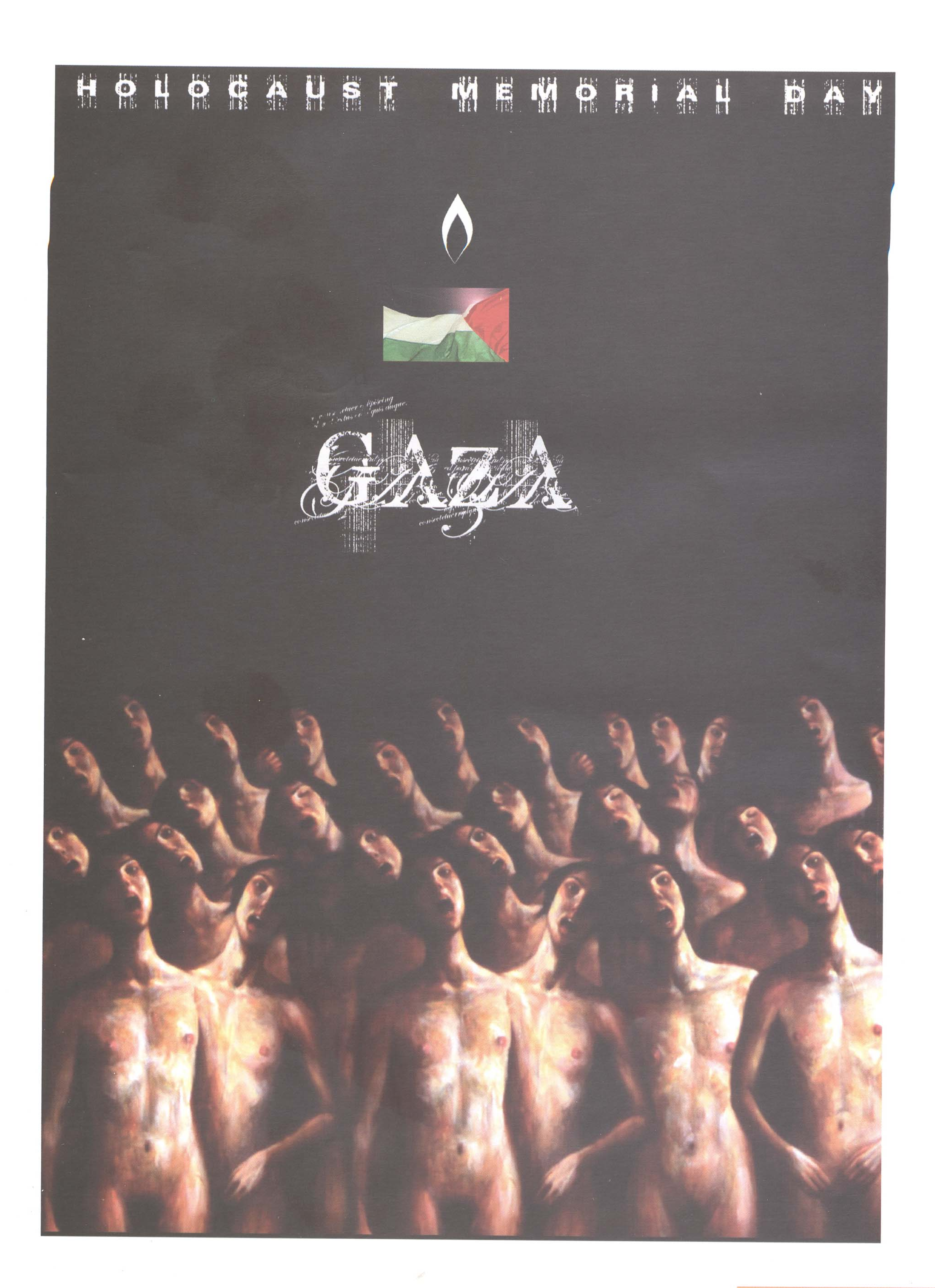
أميركا شكل 14

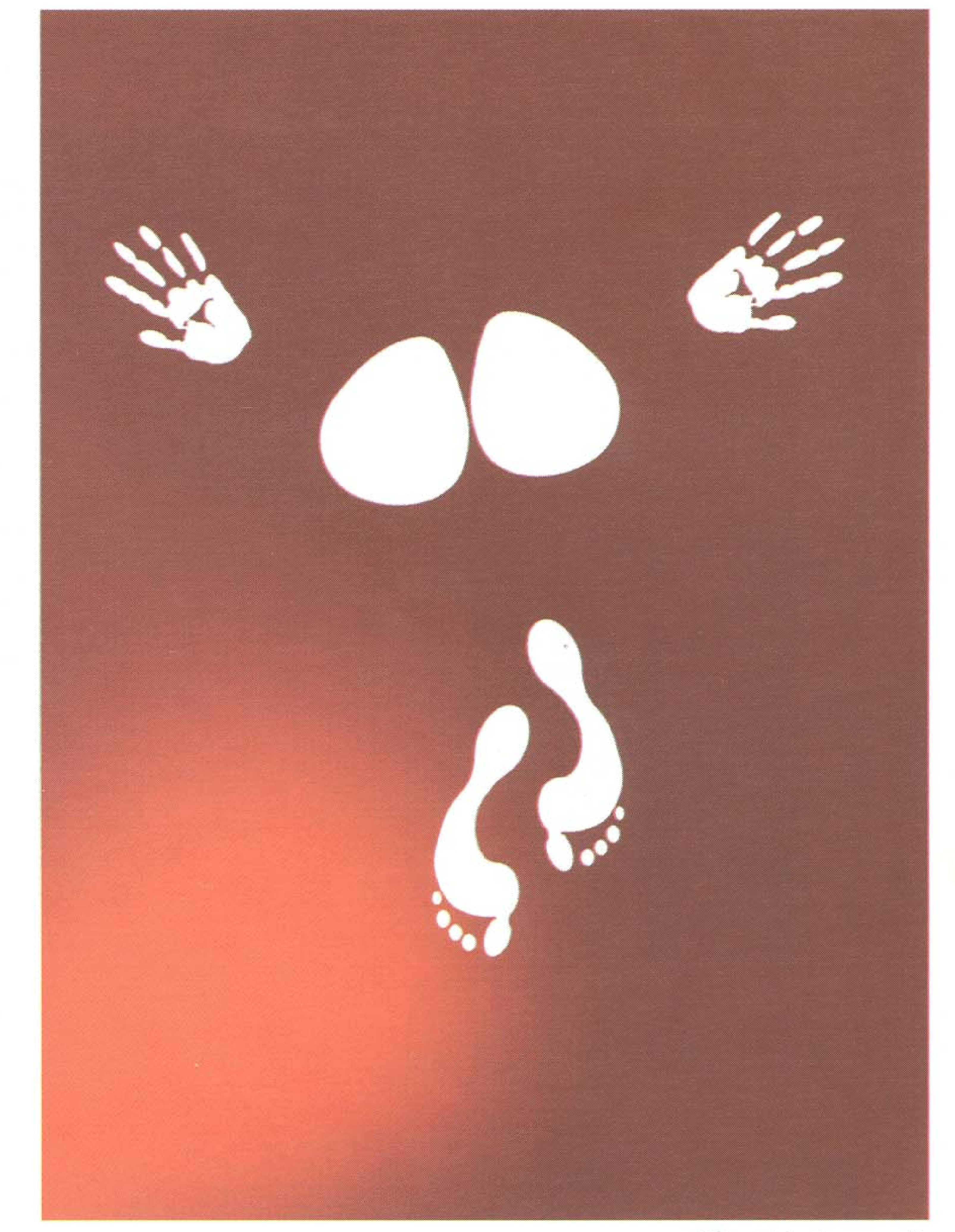


أميركا شكل 10



أميركا شكل 3


HOLOCAUST MEMORIAL DAY
GAZA



البصمة شكل 12



أميركا شكل 6

ومن مجموعة لا للحرب نأخذ

-بوش لا للحرب -

تصميم عنصره الرئيس هو الإنسان، المخلوق على شاكلة الكمال الإلهي الإنسان-الطبيعي-العبقري -العالم ...الخ وضعه المصمم في حالة انبثاق كوني في فضاء ازرق خيالي تغمره الأحلام العميقة في كنف معتقداته الإنسانية الخيّرة، لكن فجأة ينقلب المشهد في وجداننا إلى عكسه تماماً ونحس بالصدمة عندما تنقلب المفاهيم بفعل آلة الحرب الغاشمة حروب /بوش/ ثقبت الجسد الإنساني، وزرعت ذراعيه بالسهام القاتلة، تصّدى لها الإنسان الرمز بكل قوة ولكن عبثاً يحاول فقد اخترقت جسده حتى الأحشاء .

تبدو لنا بوضوح المسارات الإشعاعية المضيئة في بنية التصميم وقد انطلقت من مركز الإعلان ومن كتلة الجسد الإنساني واتجهت نحو غموض تلك الأجواء الزرقاء وإلى أنحاء متفرقة في فضاء الصورة شملت كل مساحة التصميم في رمزية محرضة تثير النقمة على الحروب المدمرة للروح الإنسانية والقاتلة لسعادة البشر (الشكل 5)

ومن مجموعة الديمقراطية الأمريكية نأخذ

إعلان يمثل اقتلاع جناح الملاك :

الملاك ذلك المخلوق السماوي المتكامل ذو الهيئة النقيّة البيضاء، رمز العدالة والمحبة والسلام، وصفه "عبد الناصر ونوس" بصورة مبسطة واضحة وبعفوية مطلقة وبروح متسامية، شكلٌ تمثلت فيه القيم الروحية المطلقة، لون أبيض على خلفية سوداء، أنار بواقعه المبني على التضاد الشحنة البصرية وحولها إلى مركز الصورة،

صدمة تواجهنا من جديد اختلال في التوازن الشكلي يثيره سقوط الجناح ينبهنا إلى بقعة من الدماء النازفة تتقطر من مكان اقتلاع الجناح، تشدنا الحالة البصرية والوجدانية بإيقاعات قلقة نحو عنوان يتعثر في ظلاميات السواد، فيتقلب بصرنا بين الصورة والكتابة، لتظهر لنا الدونية اللاأخلاقية الأمريكية في ممارستها اللاإنسانية عندما حطمت الإنسان وملاكه واحتقرت وجوده وحرمته من حق الحياة الآمنة، وفي كل مرة ننظر إلى الإعلان تتخلق في أعماقنا أشد صور الهجاء مما تسمى الديمقراطية الأمريكية ورمز الوحشية فيها /بوش/ (شكل6)

وفي مجموعة غزة نأخذ حالة التمردات

((صرخة ونوس))

ومثله مثل ايكاروس الذي سقط في البحر ولكنه رفض الغرق وأطلق صرخة مدوية في كل الأرجاء وفي الإعلان هنا خريطة غزة ومدنها وقراها امتدت إلى لبنان ومناطقه، وظهرت بكتابة رهيفة على جسد المصمم "عبد الناصر ونوس"، قفز بجسده وكيانه الكلي إلى الموقع الحدث في صرخته /غزة/وفي حركة اليدين التي تتلقى عصير كبده /غزة /بطنه المبقور وجسده المحترق في غزة، تما هي الجسد مع التراب والصخور ونزيف الدماء في غزة، الوجه الذي تحوّل إلى بروزات وتضاريس، والشعر الذي تحوّل إلى أفنان أغصان وكروم يابسة ارتبطت بخيوط تقاطعت وتواصلت لتحفظ وحدة الأجزاء في جسدٍ عزّ على الانفصال والتمزّق، يرفض الانحلال والاندثار أنه غزة ..رأس يطلق شرارة الحياة، فم صارخ مزروع في جسد متجذر في أعماق الأرض، تصلّب أمام النيران تماسك كصخرة صماء أمام الاحتراق والانهدام؛ هذه هي غزة في المنطوق البصري والإنساني في مضمون هذا الإعلان. وفي أعلى الصورة تظهر بقعة ملونة عالية شامخة؛ علم فلسطين المضاء بشموع النور والنصر هذه هي غزة وهذه

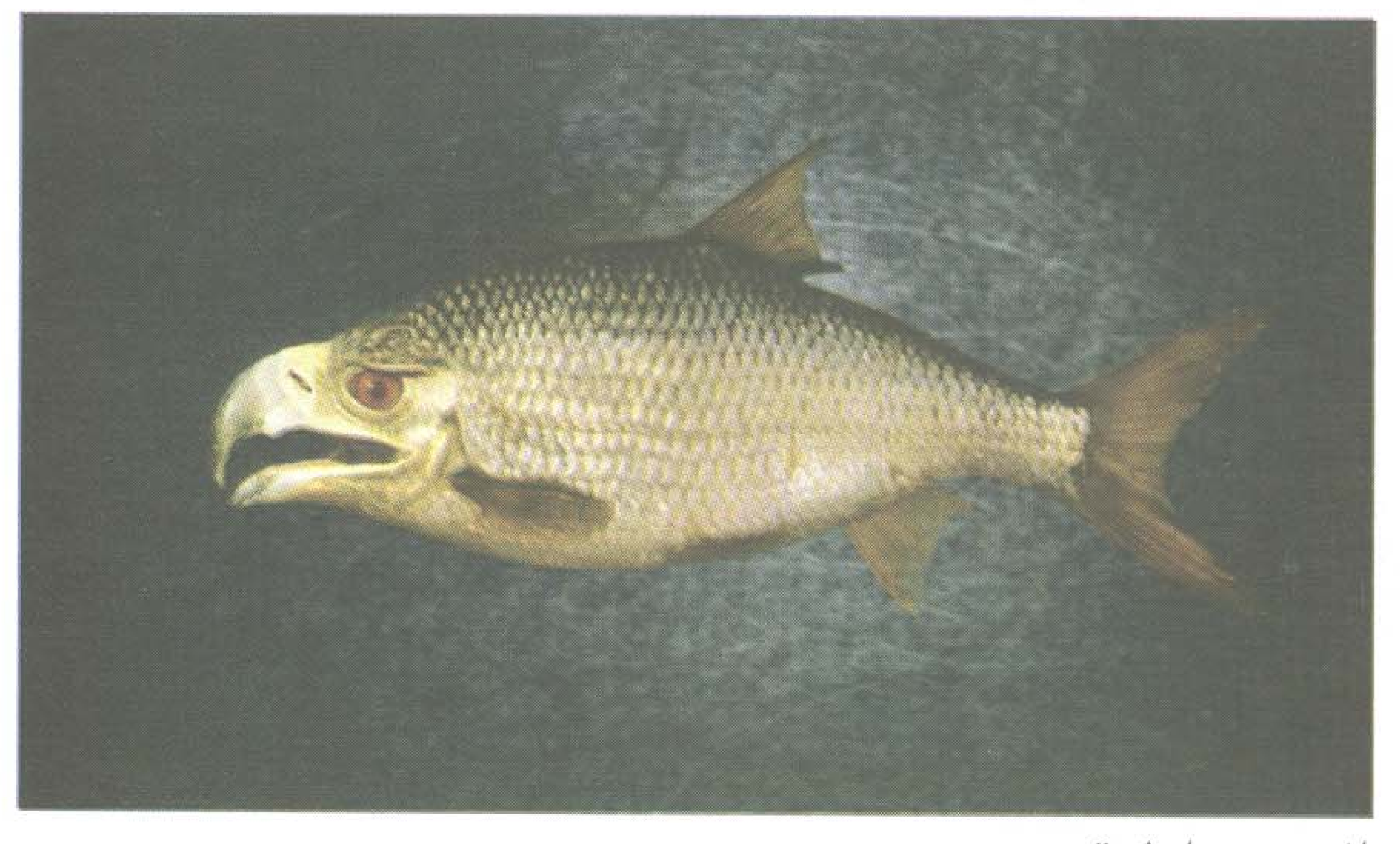


تظاهرة الفن التشكيلي
مدينة تدمر الأثرية
2008

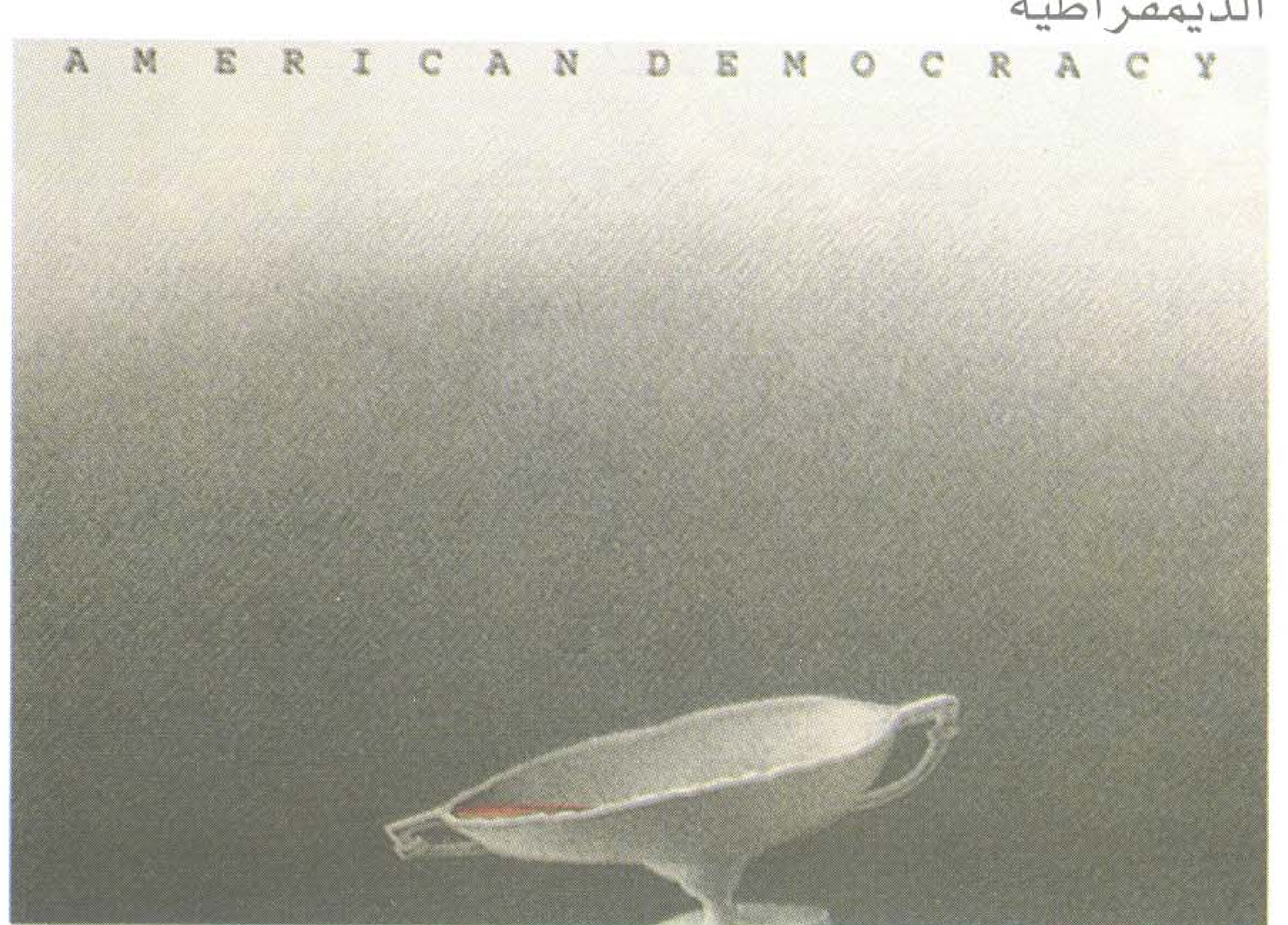




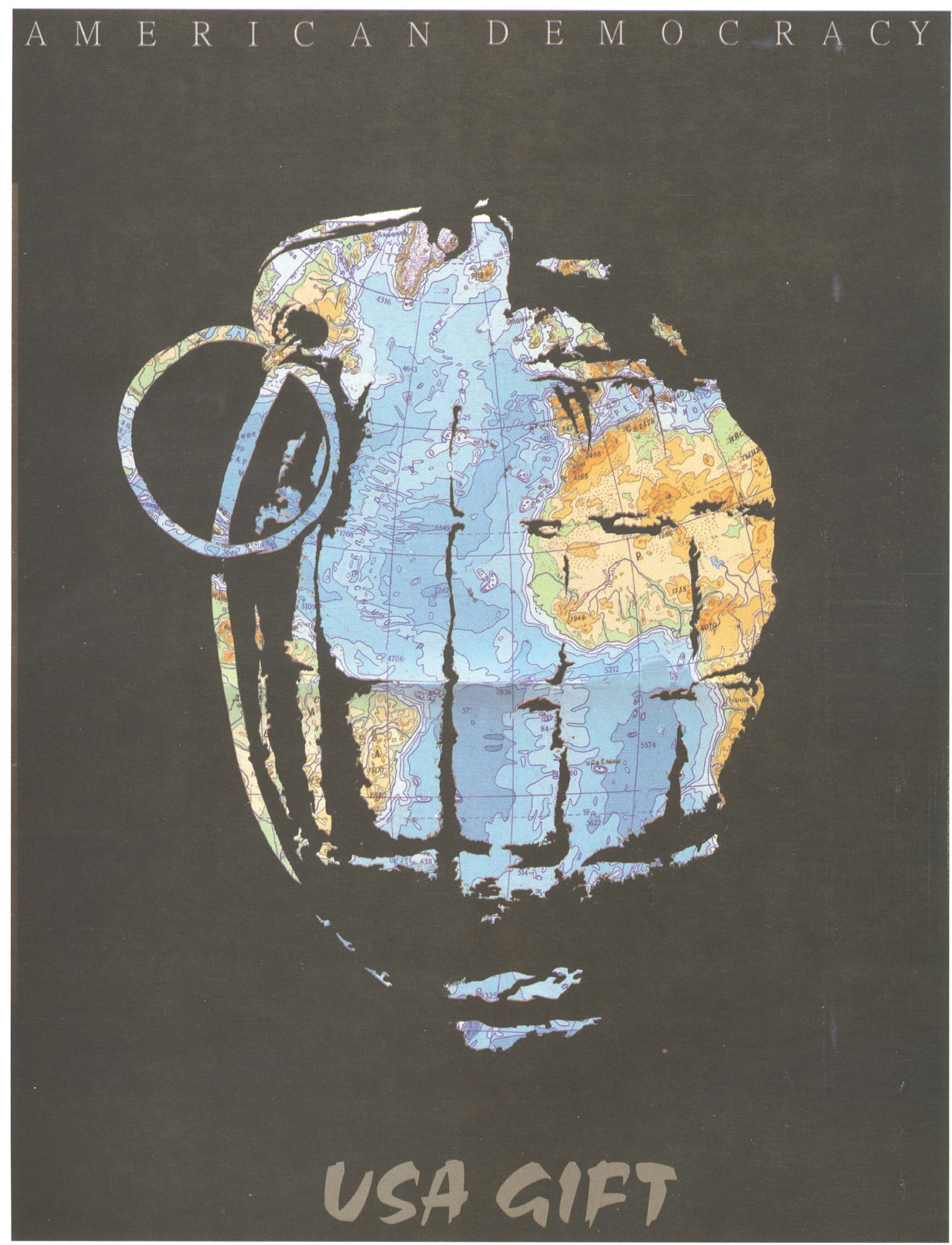

تدمر شكل13



الديمقراطية



أميركا شكل 1



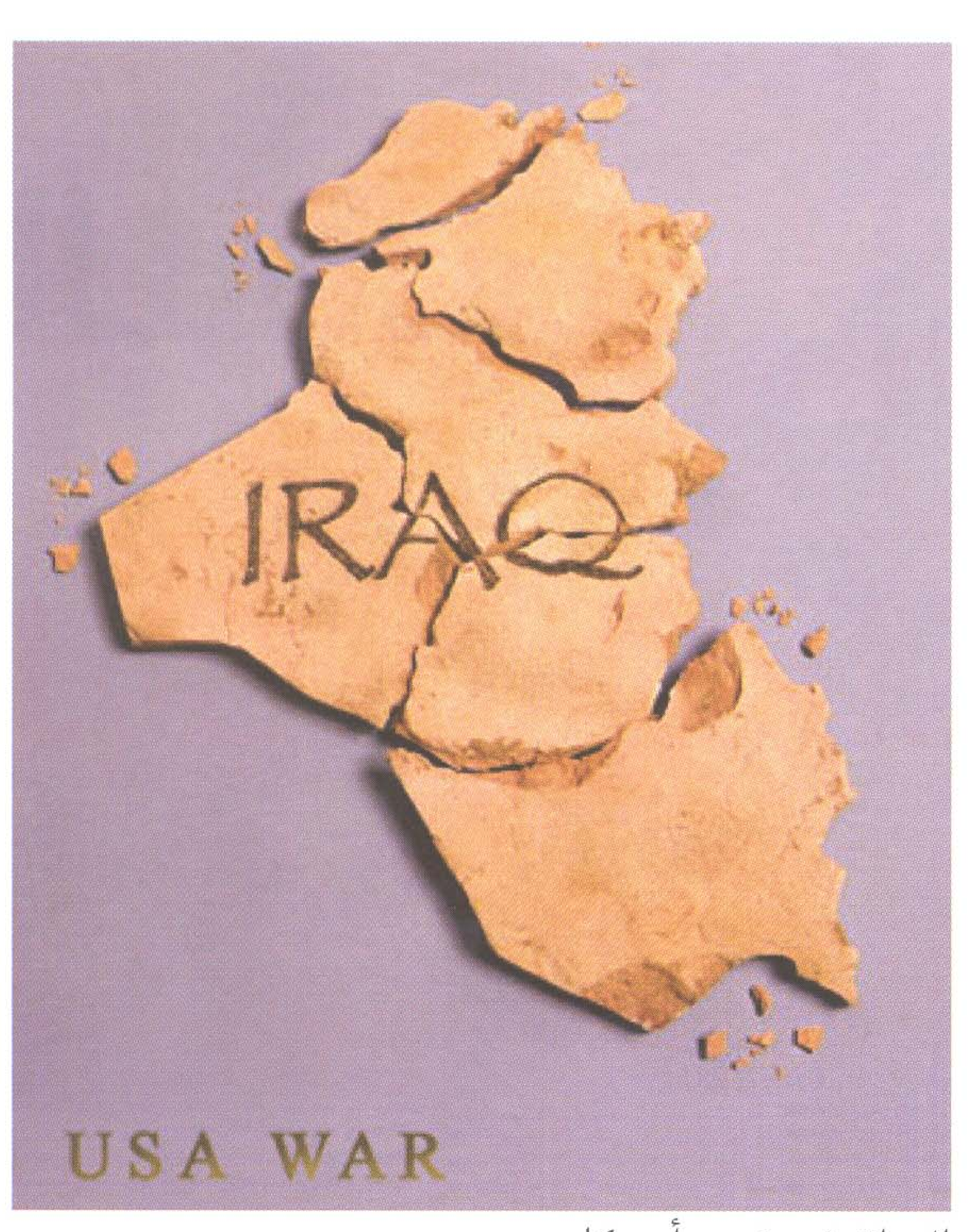
أميركا شكل13



محرقة غزة شكل 16

هي صرخة ونوس . (شكل 7)

وخلاصة القول يدمج الفنان عبد الناصر ونوس في إعلاناته بين الرسم المباشر وإحساسات التصوير وتقنيات الطباعة بكافة صورها وأشكالها للوصول إلى معانيه التي يرنو إليها، ورغم اعتماده الأسس التصميمية الرصينة في إعلاناته لكنه حطم كل القوانين ليسير مع لواعجه التي اخترقت البنى الكلاسيكية المقننة احترم انفعالاته الجوهرية /الرومانتيكية ليقفز إلى أعماق الوجدان البشري بصرخته المدوية، و دوافعه الرومانتيكية التي عبر عنها بامتياز في كل ملصقاته و إعلاناته (نماذج من إعلاناته الأشكال 8-9-10-11....)



العراق في مفهوم أمريكا

* * *

مراجع البحث :

1) إصدارات كلية الفنون بتصميم الفنان عبد الناصر ونوس بين 2005-2009

2)سوريا طيبة 2006تصميم وإخراج عبد الناصر

3)مجموعة إعلانات الفنان د.عبد الناصر ونوس الخاصة

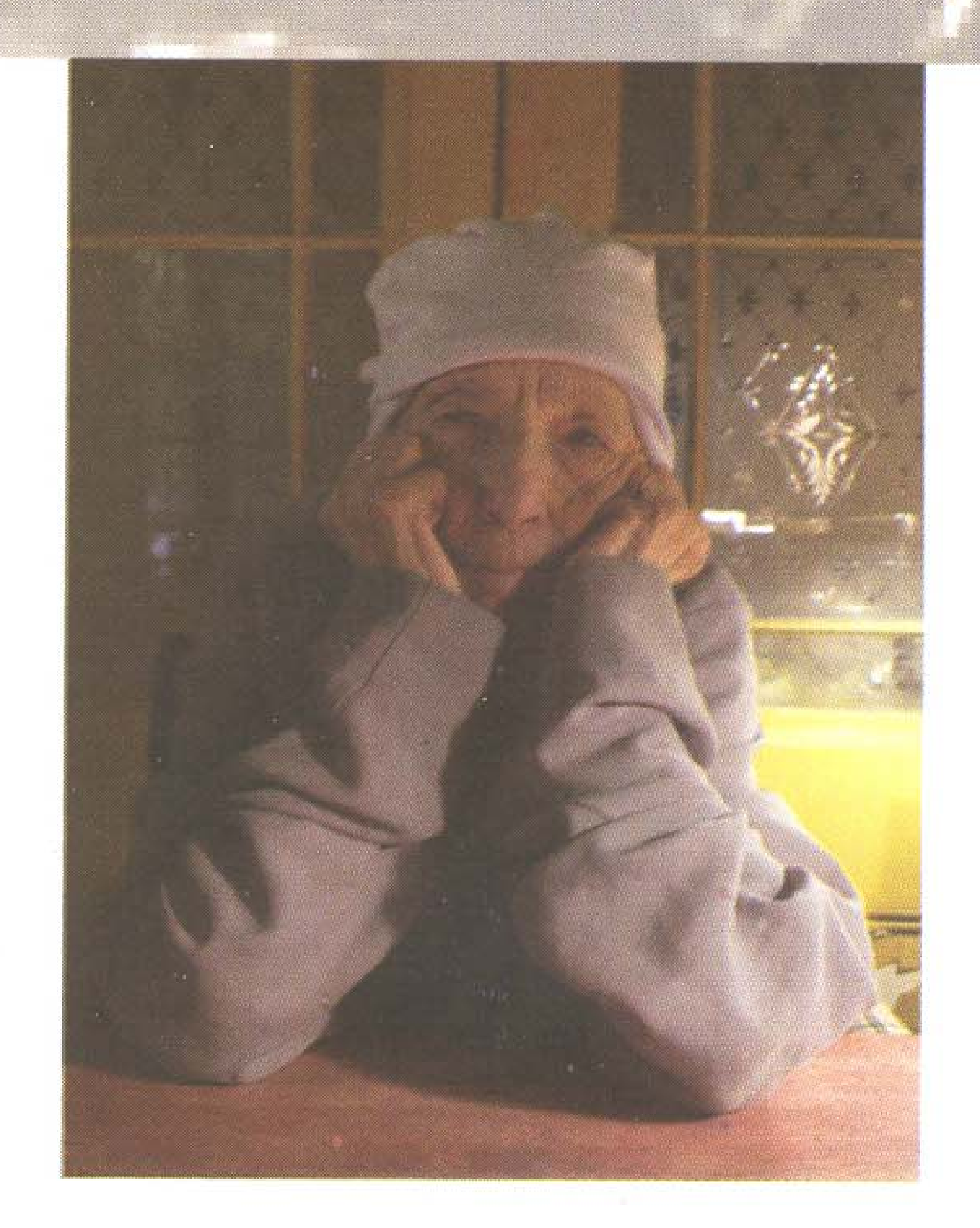
4)مراجع الباحث الخاصة.

5) روبرت ابستون - رسوم رومانتيكية -لندن 1991

هوامش :

ايكاروس Icarus (من الميثولوجيا اليونانية)

هو ابن ديدالا -سقط في البحر بعد ان كان محلقاً وهو بطل يوناني تنسب إليه الخوارق (إله الخوارق)وعند سقوطه في البحر يصدح بصوته (ان صوتي سيبقى مدوّياً في كل الأرجاء)حسب شعر غوتيه: The phil gautier 1811-1874



النحاتة.. لويز بورجوا..!!

■ ترجمة: محمد دنيا *

" لويز بورجوا "، التي ولدت في فرنسا وعاشت في نيويورك منذ عام 1938، واحدة من أهم الفنانين في النصف الثاني من القرن العشرين وبداية القرن الحادي والعشرين. لا تخضع أعمالها، التي عبَرت السريالية، والتعبيرية التجريدية، والمينيمالية، متأرجحة بين الهندسة التجريدية والواقع العضوي، لأي تصنيف فني.

منطق أعمال " لويز بورجوا " Louise Bourgeois ذاتيٌّ، أساسه الذاكرة، والانفعال واستعادة ذكريات الطفولة، بكل المواد والأشكال. تتلاقى في لغتها، " الشخصية، المفعمة بالسيرة الذاتية، أكثرُ التيارات عصريةً وتبسط تأثيرها على كثير من الفنانين.

قبل وفاتها بعامين، خصها " مركز بومبيدو " الباريسي ومتحف " تيت مودرن " اللندني بمعرض ضخم ضمّ مائتين من أعمالها، بين نقوش ومنحوتات ورسوم ولوحات وأشياء، أنجزتها بين عامي 1940 و2007. كان أبرزها Araignée (" العنكبوت ") العملاق، الذي شكلته من البرونز والفولاذ.

من الصورة إلى النحت

بقيت، رغم انتقالها إلى النحت، متعلقة بالصورة، المرسومة والملونة، والمنقوشة، التي ابتدأت بها حياتها الفنية. واظبت على الرسم غير الملون، الذي كان بالنسبة لها نوعاً من المفكرة الشخصية، تدون فيها " أفكارَها الأرْياشَ " pensées plumes، حسب تعبيرها، أفكاراً إبصارية تلتقطها وهي طائرة لتثبتها على أكثر الحوامل تنوعاً. يمكن أن تولّد هذه الأفكارُ الإبصارية، منحوتات، وقد لا يكون الأمر كذلك. كانت تبوح عبر الرسم بذكرياتها المعقدة وصور ماضيها التي تحركها الانفعالاتُ الشديدة، في وعيها. رأت أن الفن والحياة لا ينفصمان، وأنه يمكن أن نفهم أهمية الرسوم بالعودة إلى طفولة الفنان.

أمضت " لويز بورجوا " طفولتها في " شوازي – لو – روا "، جنوب باريس، حيث كان والداها يديران مشغلاً لترميم السجاد والبسط القديمة. تعلقت " لويز " منذ عامها الرابع عشر برسم الموضوعات التزيينية. أصبح الخيطُ، الذي يرمِّم، خطاً في الرسم، مجازاً. " ارتبطت رسومها الأولى التلقائية بالمشاهد الأولية للطفولة، والولادة، والأمومة. مع ذلك، لم يصبح التصوير الزيتي، الأقل مباشرةً، واحداً من التعبيرات المفضلة عند الفنانة إلا في نهاية الأربعينيات "، حسب عبارة " ماري – لور برناداك " Marie-Laure Bernadac، مسؤولة الفن





المعاصر بمتحف اللوفر، في كتابها ,Louise Bourgeois La création contemporaine (Flammarion، 2006, première édition, 1995).

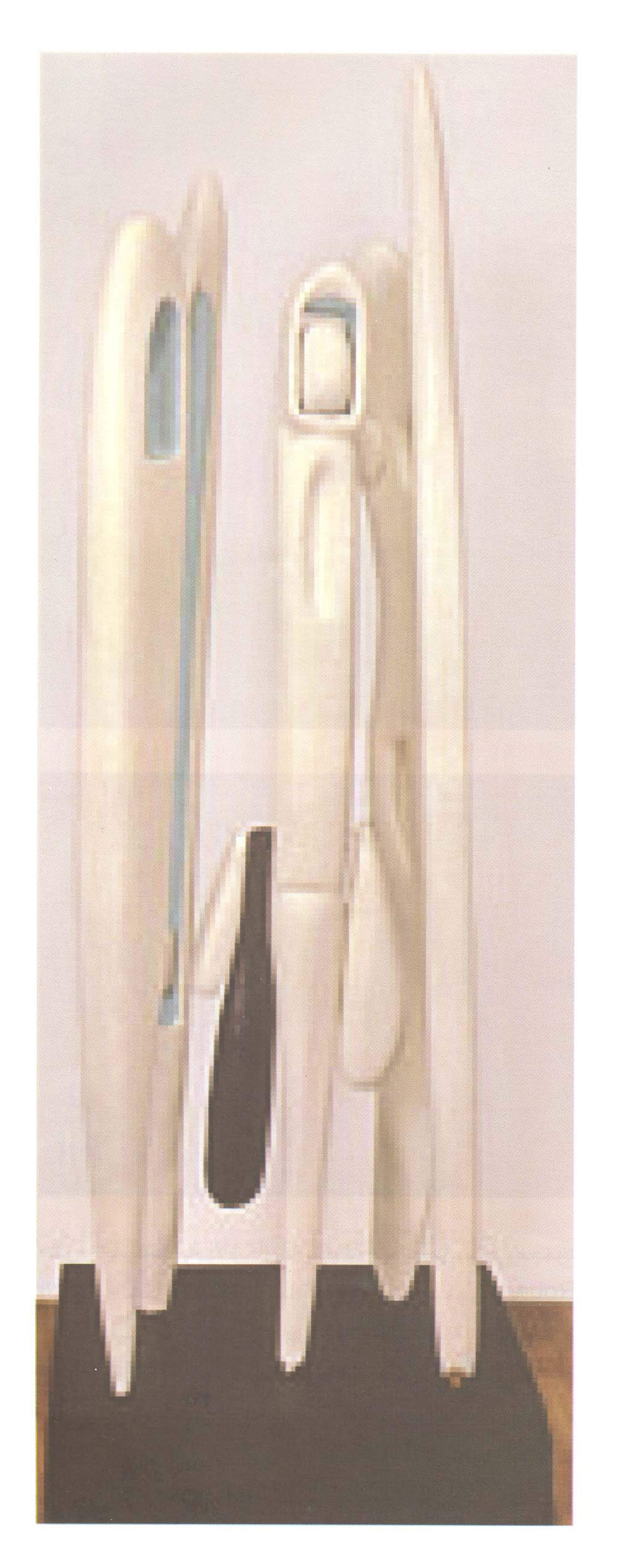
في بداية الثلاثينيات، كانت " لويز بورجوا " تتردد إلى كلية الفنون الجميلة والأكاديميات المختلفة، من بينها la Grande Chaumière، وكان أستاذها، الفنان الفرنسي " فرنان ليجيه " Fernand Léger، هو من اكتشف موهبتها في النحت.

" لم يوجد التصوير الزيتي من أجلي "، تؤكد الفنانة، أو بالأحرى كانت تقول لنفسها وقد استهواها " الجانب الجسماني في النحت "، الذي يمكّنها وحده من التنفيس عن وجدانيات يسعى إليه توجهُها الفني، التحررُ من الخوف وتجاوزُه بتشكيل الوجدان.

في عام 1938، التقت بمؤرخ الفن " روبرت غولدووتر " Robert Goldwater، تزوجا، ورحلت إلى الولايات المتحدة. في عام 1945، عرضت في معرضها الشخصي الأول في نيويورك اثنتي عشرة لوحة. في عام 1947، ظهر في رسومها ولوحاتها أحد موضوعات أعمالها الرئيسية: المرأة – المنزل.

سواء كانت أعمال " لويز بورجوا " لوحات أو رسوماً، نحو نهاية الأربعينيات من القرن الماضي، أو منحوتات رخامية، في الثمانينيات، أو تكوينات ضخمة في التسعينيات، مثل Cells، فإن موضوع المرأة – المنزل كان حاضراً فيها كلها. في هذه اللوحات، ذات النكهة السريالية، بعناصرها الصادمة، ينتهي جسد المرأة بأنواع مختلفة من المنازل (لوحة " المرأة – المنزل ").

في هذه اللوحة، العمودية بشكل قاس، يحمل الجسدُ الأنثوي، دون ذراعين، بيتاً رمادياً ذا أعمدة على كتفيه. قسوةُ رمادية المنزل متباينةٌ مع لون الجسد الأنثوي الزهري الفاقع حيث يوحي منتصفُه بشكل زهرة. يتصاعد من سطح المنزل، مثل سحابة دخان، ما يشبه شبكةً توحي بشعر المرأة، الذي كانت الفنانة شديدة التعلق به، وقد كانت جميلة الشعر جداً. " الشعر موجود دائماً في رسوم ولوحات لويز بورجوا. كثيفٌ، شهواني، إن لم يكن مُشْبِقاً ذاتياً auto-érotique، وقد يكون المادةَ الأنثويةَ الوحيدة التي لا سبيل إلى نكرانها في عالمها " (وفق ما كتبت مجلة Art Press, n°175, déc. 1992). تتعايش ألوان حارة وباردة، وخطوط مستقيمة ومنحنية، وهندسةٌ وعناصر عضوية في هذه الصور التي تظهر من توليفة غريبة وشخصية. ترى " ماري – لور برناداك " في " هذا المزيج من الهندسي والعضوي، والصلب والمطواع، انعكاساً لبنيتها النفسية " (المصدر السابق). بنية نفسية مركبة من تناقضات.

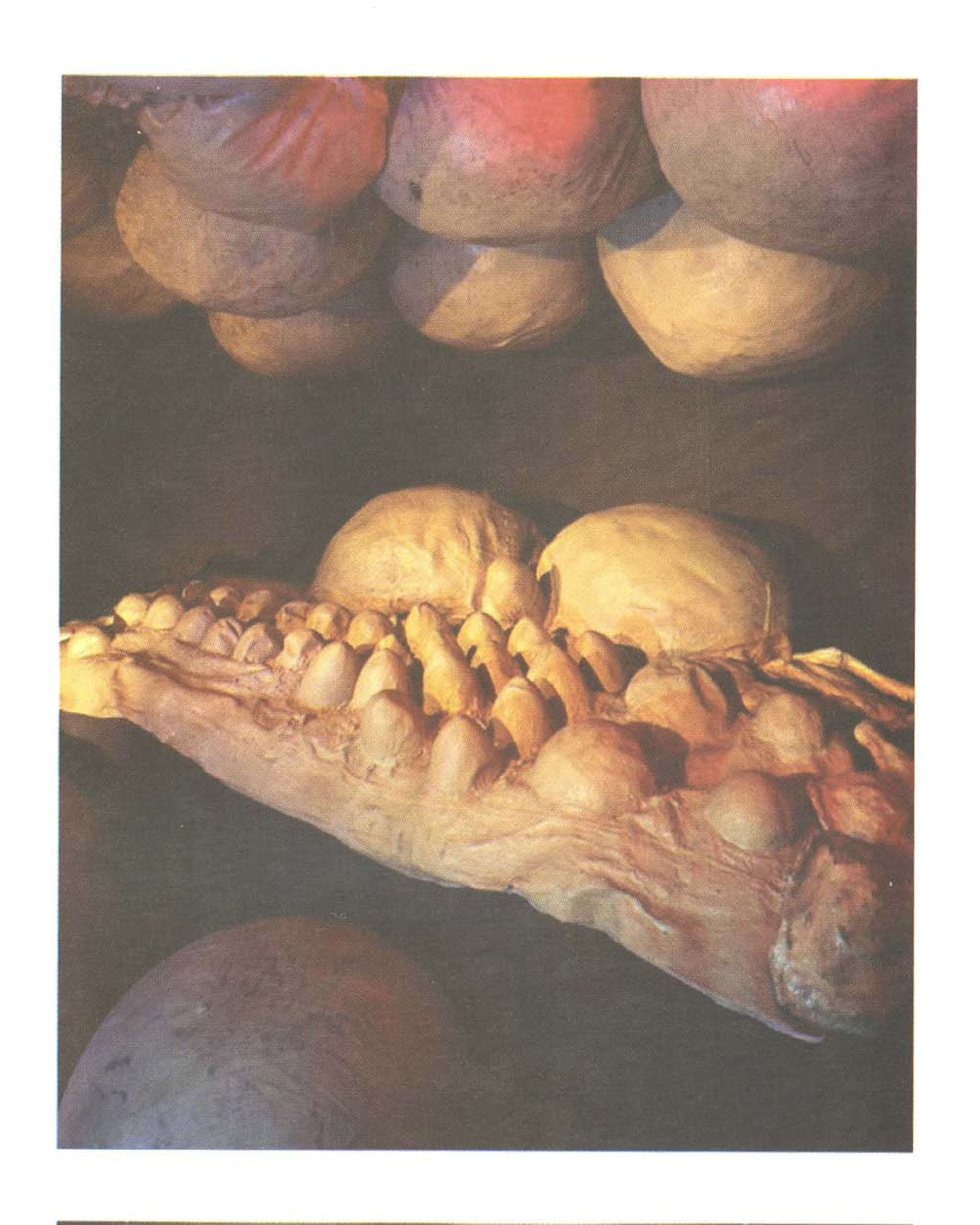


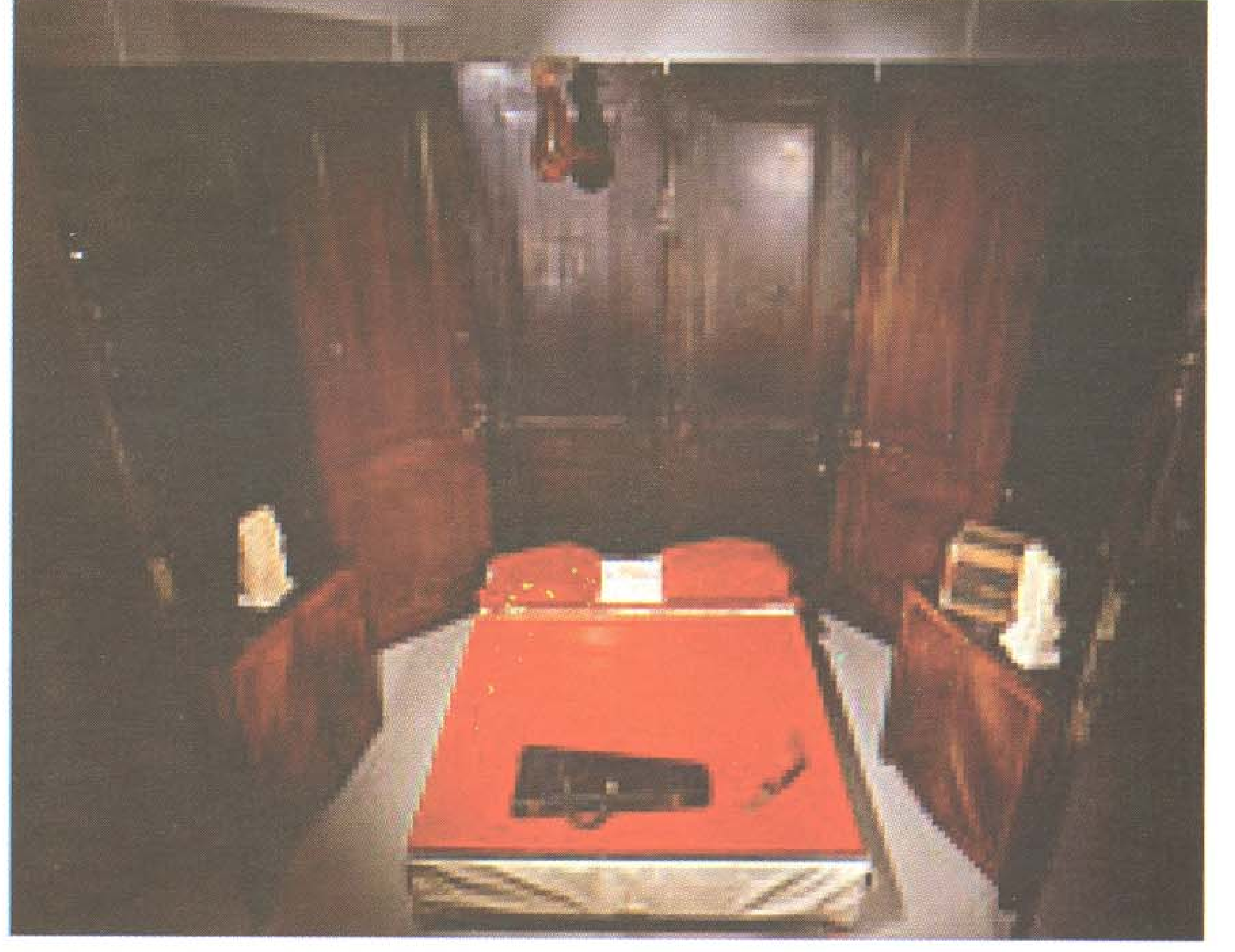
ما وراء المطالبة بحقوق المرأة وتوسيع دورها في المجتمع سياسياً وإدارياً، المندِّدة بثقل المنزل الساحق في حياة المرأة داخل البيت، مثلما يمكن أن نستشفه من العناوين، هناك نواة إيحائية كبيرة. البيت هو الحاضن المثالي للذكريات كلها، خصوصاً ذكريات الطفولة. كان منزل الطفولة الذي عاشت فيه حياتها الأسرية مضطرباً جداً، بسبب وجود أبٍ متقلّب، ويخون أمها.

أخذت " لويز بورجوا " تتعامل مع النحت عام 1947، مع أشكال طوطمية خشبية. كانت هذه الأشكال، التي أسمتها فيما بعد " شخصيات "، كيانات مكّنتها من " تطهير البلاد من الشر " الذي رافقها وهي تغادرً " فرنسا "، ومن أشخاص أسرتها.

كانت حياتها العاطفية دائماً في قلب فنها. تقول: " في بداية عملي، كنت أخاف السقوط. بعد ذلك أصبح الأمرُ فنَّ السقوط. كيف نسقط دون أن نتأذى؛ ثم فنَّ الوجود، هنا، في هذا المكان " . ستجعل من خوف السقوط هذا، الذي راودها عام 1940، وكانت تحمل طفلها الأول آنذاك، موضوعاً جوهرياً في فنها. تشترك " شخصياتها " كلها فيما بينها، في الفترة 1947 – 1949، حسب الفنانة، بـ " هشاشة الوضع العمودي verticalité " (...) التي تمثل النتيجةَ فوق البشرية للانتصاب وقوفاً ". كانت الكتل الحجرية الأحادية التي نحتتها في تلك السنوات على علاقة مباشرة بعضها بالبعض الآخر، ترتّبها ساحةٌ مكانية وسيكولوجية من الصدّ والتجاذب. أدركت " لويز بورجوا " منذ البداية النحتَ على أنه علاقة مع البيئة وعلى أنه علاقة الأعمال فيما بينها. كانت تنحت شخصياتها لتنغرس في الأرض مثل طواطم، بلا قاعدة (مقتضيات المعارض تستلزم وجودها على قاعدة).

تتألف منحوتتها المعنونة Quarantania من خمسة أشكال مصدرُها " طواطم " totems كانت قد قدمتها على نحو منفصل في معرضها الأول في Peridot Gallery في نيويورك عام 1949. في الوسط، Woman with Packages (" امرأة مع رِزَم ")، محاطة بعدة نساء - مكاكيك (جمع مكّوك). المكوك، الذي كان أداة عمل والديها في مشغل ترميم البسط والسجاد، هو عنصر شكلي وعاطفي من عهد طفولة الفنانة. مع ذلك، يبدو كل شكل أنثوي هنا، متوازناً على طرفه توازناً هشاً، ويسند الشكلَ الآخر لإيجاد نوع من التوازن والتناغم. يحتفظ كل عضو من هذه المجموعة باستقلاليته،





تؤكد هذه الأشكال، المرتفعة جداً والنحيلة، التي نحتتها " بورجوا " من الخشب، على الوضعية العمودية. نحتتها من خشب السيكوية séquoia بشفرة الحلاقة، بلا رؤوس ولا أذرع. لونتها بالأبيض، اللون البتولي بالنسبة للفنانة، والأزرق الفاتح. " اللون أقوى من اللغة. إنه تواصل دون العتبة subliminale. يمثل الأزرق السلامَ، والتأمل، والهروبَ من الواقع (...). ويعني اللون الأبيض العودةَ إلى خانة البداية (...) "، تقول الفنانة.

منذ عام 1960، تركت " لويز بورجوا " العموديةَ وصلابة الخشب، وتعاملت مع المواد الطرية. جذبتها سيولة الجص وكذلك اللاتكس، الذي سيلهمها موضوعات مضمونها المأوى، العشّ. كانت هذه أيضاً الفترة التي أنجزت فيها عدداً كبيراً من الأعمال التي تتضمن أجزاء من الجسد، أعضاء التناسل غالباً.

كانت ستينيات القرن الماضي سنوات نضج " لويز بورجوا "، حيث جربت مختلف الأشكال والمواد: الجص، واللاتكس، والمطاط، والبرونز، فالرخام. بعد إقامةٍ لها في إيطاليا، قصدت " بيتراسانتا " من أجل العمل على الرخام، الذي ستستخدمه كثيراً. تعطي هذه المادة المقاوِمة الإيحاءَ بنعومة الجلد.

في عملها المعنون Cumul 1، لم يعد أي شيء يبدو بلا حركة مستمرة، أصبح كل شيء مرصوداً للتغير الدائم. هذه المنحوتة واحدة من مجموعة تجعلنا نستذكر الغَيْمَ، عنصرَ التغيّر بامتياز، وتحديداً الغيم المكدَّس المدوَّر المسمى Cumulus. " إنها غيم، تشكيلة غيوم. أنا لا أرى فيها أشكالاً جنسية "، تؤكد " بورجوا ". كانت منحوتتها هذه تمهيداً لعملها الضخم الذي أنجزته باللاتكس تحت عنوان The Destruction of the Father عام 1974.

يبدو فوران الأشكال المكورة والبيضاء في Cumul 1أنه ناتئ من خمار كثير الثّنيات، ثنيات باروكية تذكرنا بالفنان الإيطالي " برنيني " (1598 – 1680) Bernini، أعظم نحات باروكي، الذي تأثرت به الفنانة كثيراً.

هذه الثنيات نفسها موجودة في عملها المعنون Femme maison – (" المرأة – المنزل ")، الذي نحتته من الرخام الأبيض (1983)، المستوحى هو أيضاً من " برنيني "، مثلما تقول " ماري – لور برناداك ".

الاستحالة métamorphose مبدأ جوهري في أعمال " لويز بورجوا "، على عدة مستويات: في قلب النحت نفسه، وفي

ملتزماً باستقلالية الأشكال المحيطة به، بينما يحمي مجموع الأشكال الشكلَ الأوسط. وكما كتب " روبيرت ستور " Robert Storr : " المرأة ذات التوازن الهش، شخصية لويز بورجوا المركزية [في الوسط]، القوية بعناية المحيط حولها، الحاملة أشياءً ثقيلة، وغير القادرة على تغيير وضعها خارج دائرة رفيقاتها، تبدو لأول مرة بمأمن مما تخشاه أكثر من أي أمر آخر " (Art Press, n° 175 – مصدر سابق).

تآثره مع عناصر أخرى، الذي يغير في إدراك المنحوتة شكلاً ومعنى. في الواقع، التسلسل وترابط عناصر مختلفة فيما بينها أسلوبا استحالة أصليان لديها، ذلك من أجل خلق معنى جديد وغير متوقع. لا يهدف هذا الأسلوب، مثلما هو حال السرياليين، إلى إدهاش المشاهد ومفاجأته، بل هو في خدمة لا شعور الفنانة، التي تعبر في أعمالها عن مخاوفها ووجدانياتها الأقدم والأكثر كبتاً. يصبح الفن، ضمن هذا الأفق، تنفيساً، تفريغاً لمكونات عاطفية بالمعنى التحليلي النفسي للعبارة، وكما هو مكتوب في الجزء العلوي من لوحتها Precious liquids : " الفن هو ضمانة صحة عقلية ".

" بما أن مخاوف الماضي كانت مرتبطة بمخاوف جسدية، فإنها تعود لتظهر في الجسد. النحت بالنسبة لي هو الجسد. جسدي هو النحت "، تؤكد. وهكذا، إذا كانت الفنانة تعنى عن كثب بالجسد، لم يفتها خلال تسعينيات القرن الماضي أن تهتم بالثوب الذي يغطيه حمايةً له. هذا ما فعلته في مجموعة أعمال تُبرز الثوبَ، وعلى نحو أخص أثوابها القديمة، آخر أشياء ماضٍ لم تكفّ أبداً عن مساءلته.

لوحتها المعنونة Sans titre (" بلا عنوان ") هي تجميعٌ ضمَّ ثوباً بلون أسود ولآلئ وثياباً داخلية تخص الفنانة. هذه العناصر معلقة على بنْية عمودية من الفولاذ، تذكّر بحمّالة بكرات الخيوط التي كانت تستخدم في الترميم في مشغل والديها. تظهر حمالة البكرات الضخمة مرات كثيرة بأشكال متعددة في أعمالها، وستشكل مع البكرات والمكوك عملاً: In Respite، 1993.

تبدو الحمالة هنا مثل نوع من الشجرة، تتدلى منها علاّقاتُ معاطف مقلقة من عظم الثور الذي يضْمن تعليق الثياب. يلتصق الثوب الخفيف، بلون فاتح، من الحرير أو من الساتان، مع العظام الثقيلة مباشرةً. اختفى الجسم القديم الذي كان يغلفها، وظهر ما كان يجب أن يبقى مختفياً: الهيكل العظمي، الذي طفا، واختفى الجلدُ واللحم. تتعارض هذه المواد الغريبة أو تتناغم، ومن خلال هذا التضاد تتكشّف أيضاً: خفة الساتان المتضاد مع العظم الثقيل المتآكل بفعل الزمن مذكّراً بالموت؛ وتبدو البنية المعدنية التي لا تتْلَف أنها تدْعم أبديةَ الذكرى.

يسير تسلسلُ مختلف أجزاء العمل بذلك كأنه كناية (العظم بالنسبة للجسم البشري) ومجاز (عظم الترقوة بالنسبة لعلاّقات المعاطف، والمعدن بالنسبة للذكرى).

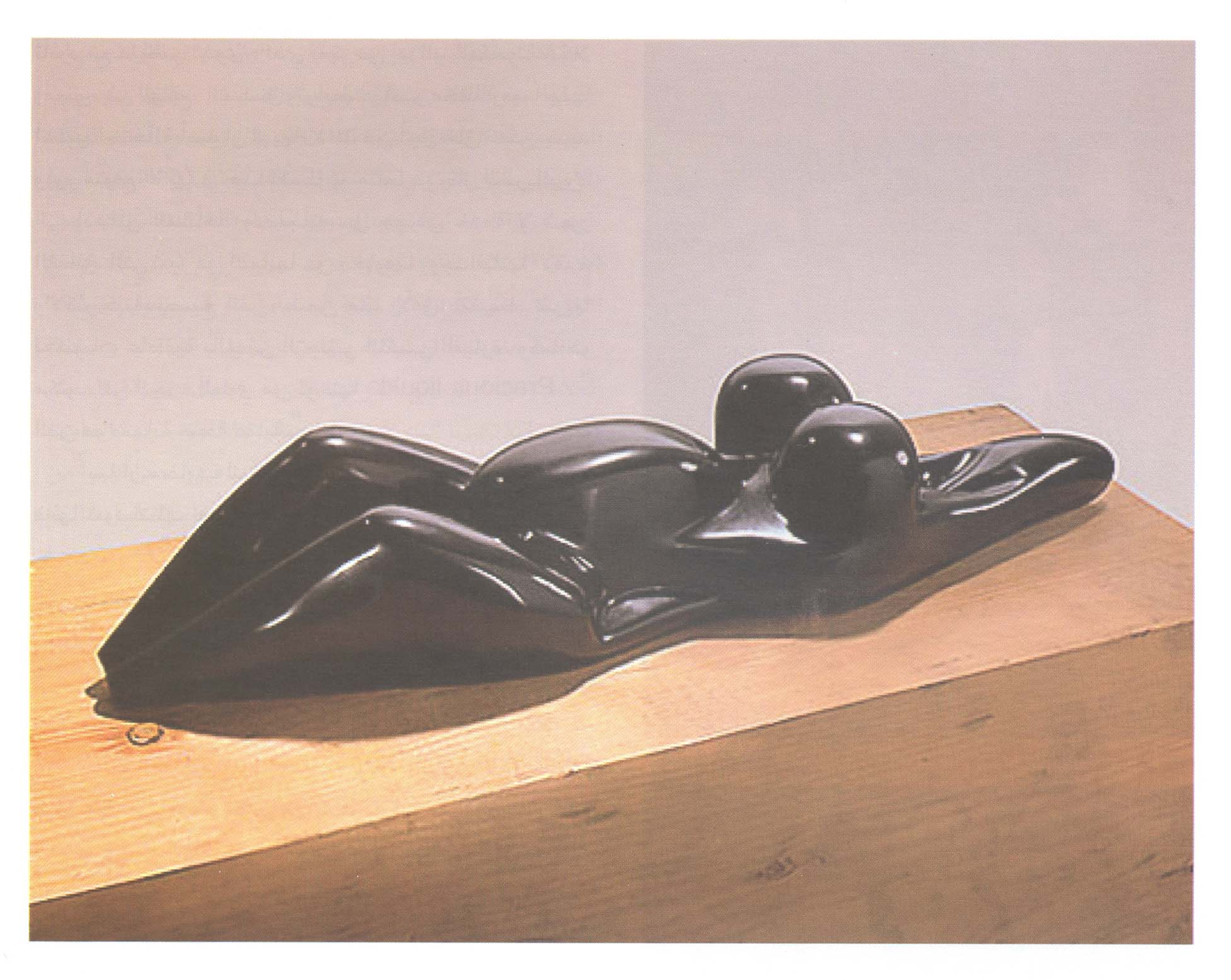




تؤلف الثيابُ، بهذا التوجيه والإيقاع، في الهواء، على ارتفاعات متباينة، رقصةَ أموات غريبة.

تستلهم آخر أعمالٍ " لويز بورجوا " من جو الأسرة بشكل عام، من العلاقات أم – طفل، أب – طفل، ومن أجواء مشحونة جداً بالجنسية، مثل: Seven in Bed، 2001 (من القماش والفولاذ والخشب والزجاج).

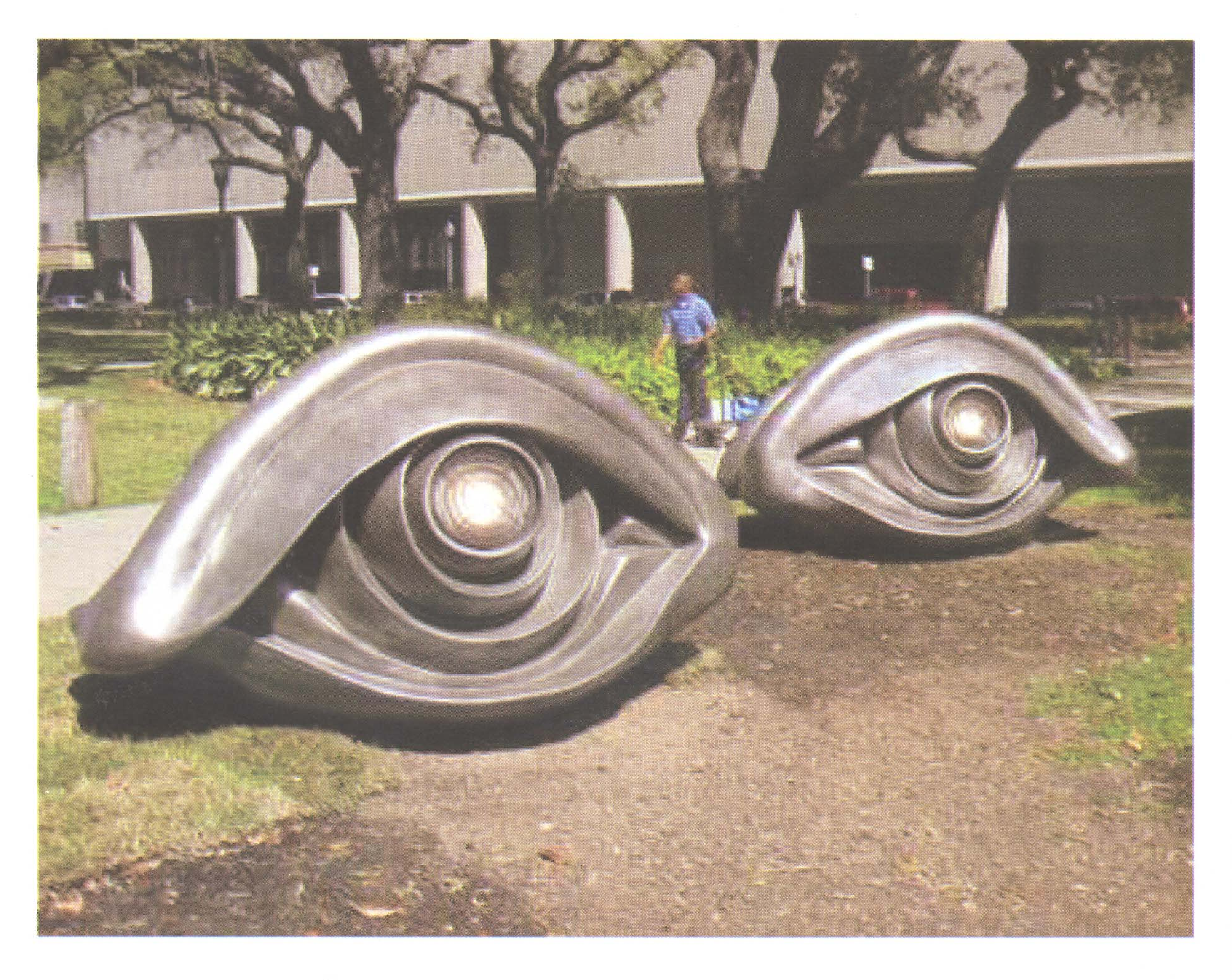
عملها الذي يحمل عنوان The Reticent Child (2003



) مستوحى من علاقتها بابنها " آلن ". هذا العمل، الذي يلمح إلى أول صدمة في حياتها، كانت قد أنجزته لصالح " متحف سيغموند فرويد " في " فيينا ". العمل عبارة عن تركيب يمتد أفقياً، ويبدو كأنه تصميم مسرحي، صورت فيه حمْلَ، وولادةَ، وطفولة ومراهقة ابنها. القماش والرخام هما مادتا الأشكال الرئيسية. ضم التكوين خمسة تماثيل صغيرة من القماش الصوفي بلون زهري، أما السادس، المستلقي على سرير، فمنحوت من الرخام بلون الجلد. ثبتت التماثيل الست على طاولة معدنية ذات مرآة محدبة تنعكس عليها صور هذه الشخصيات. تتولى المرآة وظيفة الاستحالة، فتشوه الأشكالَ، ويتغير إدراكها وفقاً لنقطة الرؤية التي يوجد فيها المُشاهد، ويتضاعف طابعُها المثير للقلق في حشدها ضمن مشهد يذكرنا بمَشاهد الأحلام. نحت الحياة النفسية

يستحث كل عمل فني الفكرَ، والخيال، والوجدان في الوقت نفسه، ويُسائل النحاتَ بعدة مستويات. " فنون الرسم خرساء، ليس لديها سوى الجسد كي تمثّل النفوسَ، تؤثر على الخيال بالحواس، وبالخيال يفعل الشعرُ فعله في الحواس "، وفق عبارة " الروائي الفرنسي ستاندال " عام 1817، في كتابه Histoire de la peinture en Italie، مشيراً بذلك إلى فرق جوهري بين تأثيرات التصوير الزيتي والشعر. لكن الأمر مختلف عندما يكون الانفعال، والذاكرة، والوجدان موضوعَ العملِ نفسَه. تلك هي حال " لويز بورجوا " التي تقيس نفسَها دائماً بتشكيل ما ليس من نوع الشكل وتُظهر ما يَخْفى على المرئيّ وكيفياته.

عندما يصبح الانفعال ذاتُه موضوع العمل الفني، الانفعال الذي يعيشه الفنان، كتجربة مرتبطة باللاشعور، يتطلب كل شيء عندئذ إعادةَ ابتكار، متفرّدة. هذا ما فعلته الفنانة، التي عبرت مختلف تيارات فن القرن العشرين، السريالية، والمينيمالية، والفن اللا شكلي، لتجتازها وتتقدمها، متّبعةً في



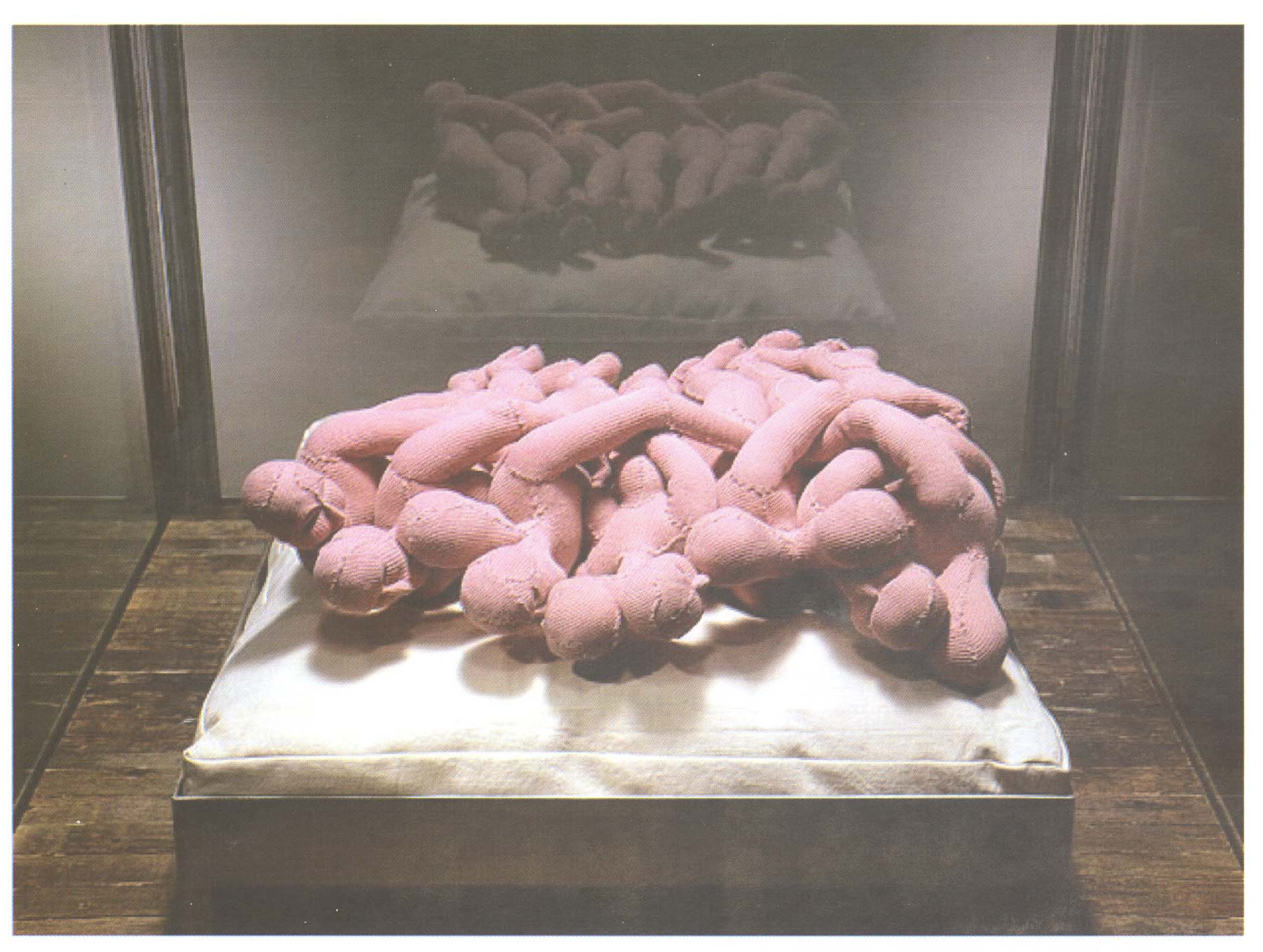
مسيرتها الضرورةَ التشكيلية التي أملتها عليها حياتها في الواقع وفي الخيال، تلك التي عاشتها في البداية والأخرى التي عادت لتعيشها من جديد، التي كانت منهل إبداعها دائماً.

أصبح حيز عملها خاصاً، حيزاً للحياة النفسية، مع منطقها الناهل من اللاشعور طرقَ تكثيفه، وحَرَاكَه، وتضافرَ دوافعه المتقاطعة. هكذا ينبغي أن تُفهم أعمالها الضخمة في تسعينيات القرن الماضي: Cells، Cellules، المفتوحة والمغلقة، المتاحةُ رؤيتُها كعبورٍ لحيّزٍ من داخله.

في تلك التسعينيات، وكان عمرها ثمانين سنة، كرست " لويز بورجوا " نفسها لإنجاز تلك الغرف السحرية، les Cells (" الخلايا "). جمعت فيها أشياء قريبة منها جداً وأترعتها بشحنة عاطفية. " الخلايا " Cells هي الأماكن التي تدور فيها حبْكة ذكرياتها ووجدانياتها.

تحيلنا كلمة " خلية عند " لويز بورجوا " إلى أصغر وحدة بيولوجية نتشكل منها، وأيضاً إلى البيت، المأوى، الأسرة. ولا بيت إلا للطفولة، أول وعاء في الحياة، وأولى علامات الحياة النفسية. أنجزت مجموعتين من الـ Cells، بعضها للمعنى والأخرى للطفولة والذاكرة. " تمثل الـ Cells أنماطاً مختلفة من الألم: بدنية، وانفعالية، وسيكولوجية، وعقلية وفكرية... لكل Cell علاقة بخوف ما. الخوف ألمٌ... ".

عملها المعنون Liquides précieux تركيبٌ أسطواني ضخم، المُشاهد مدعوٌّ للدخول إليه. حيز معتم ومغلق قوامه خزان أسطواني من خشب الأرز، مثلما يشاهد على السطوح النيويوركية والمخصص لـ " السوائل الثمينة ". هذه السوائل هي تلك التي يفرزها الجسم البشري عندما يتعرض لانفعالات، كالخوف، والفرح، واللذة، والألم. الدم، والحليب، والنطاف والدموع سوائل ثمينة إذاً بالنسبة للفنانة التي توجّه توزيعها في المكان.



أعمال " لويز بورجوا " هي في قلب هذه المسائل كلها، التي تلامس العمل الفني، المطمْئِن بجماله تارةً، والصادم تارة أخرى، أو كليهما معاً، معيداً النَظر جذرياً بنظريات الفن التقليدية. في الفنون التشكيلية، كما في الفلسفة، ستكون أعمالها نموذجاً يستشهد به حول حالة العمل الفني وما فيه من تأثيرات.

* * *

المصادر والمراجع:

- استشهادات " لويز بورجوا " مقتبسة من كاتالوج معرضها لعام 2008، الذي استقاها من أرشيفها الخاص. بدأت الفنانة بكتابة مفكرتها الشخصية مذ كان عمرها اثنتي عشرة سنة. روت فيها حياتها، ولقاءاتها، وتأملاتها حول الفن وحول حياتها الشخصية. عبرت عن نفسها بالفرنسية تارة وبالإنكليزية تارة أخرى، بتفكير واضح وأسلوب حاد. تميزت سنواتها الأخيرة بنصوص شاعرية، تهيمن عليها ذكريات الطفولة مع مجانَسات استهلالية، وسجْعٍ، ومؤثرات عَروضية أخرى. " النص "

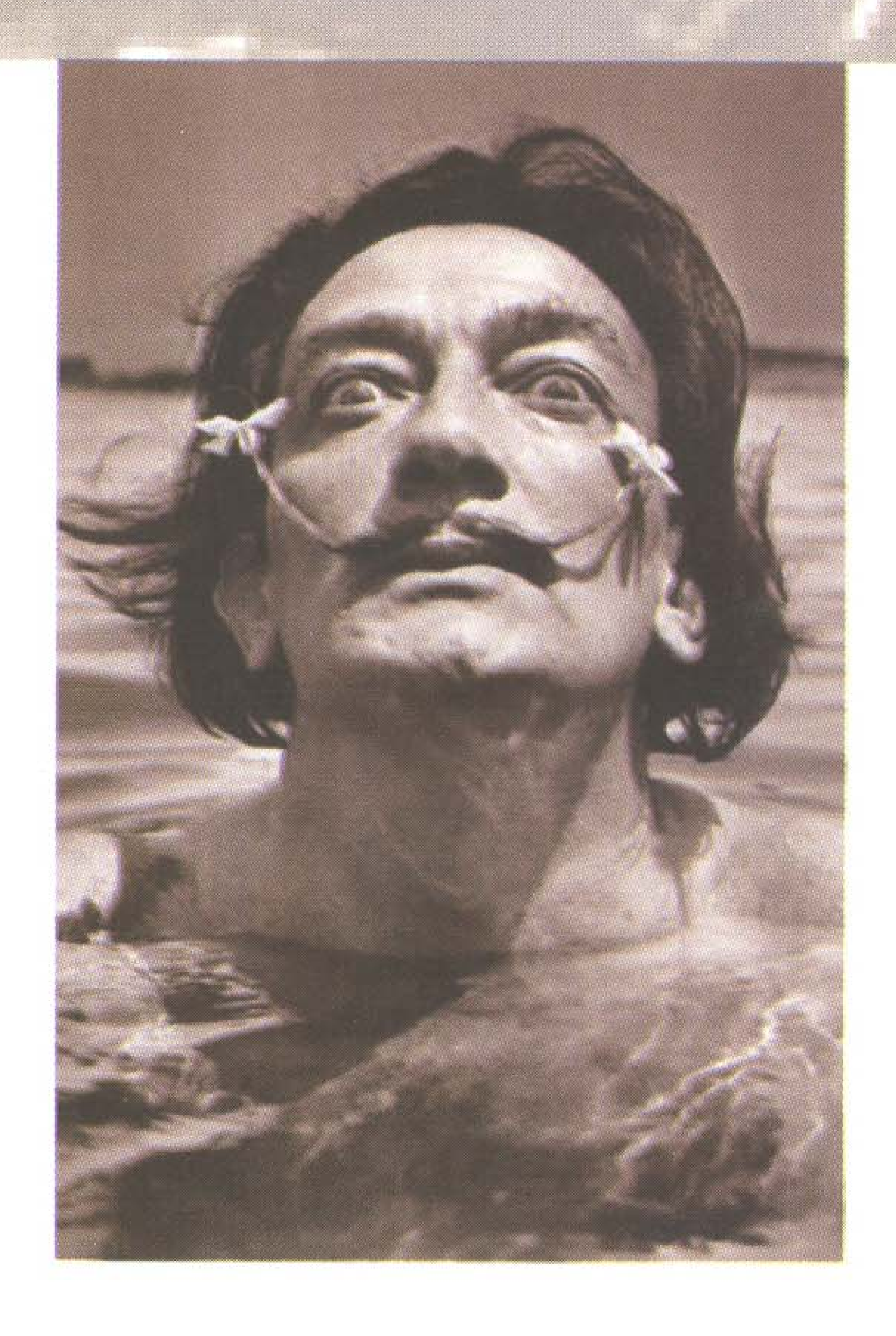
Louise Bourgeois, catalogue de -
l'exposition, collaboration entre la Tate Modern et le Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, édition française, 2008, sous la direction de Marie-Laure Bernadac et Jonas Storsve

Marie Laure Bernadac, Louise Bourgeois, -
La création contemporaine, Flammarion, 2006 / première édition, 1995

Art Press, n°175, décembre 1992 -



منحوتة للفنان. منذر كم نقش. برونز. H30×W29×D20سم



سلفادور دالي..!!
العبقرية و الجنون...

أحمد عساف *

تشكل الهوية...

"حياتي داخل الرحم انتهت في اليوم الحادي عشر من أيار من العام 1904 حيث ولدت من بطن شرعية حملتها (دونيا فيليبا دوم روسينيك)، كانت أمي في الثلاثين، وتقول شهادة الميلاد إن والدي هو (دون سلفادور دالي إي كوزي). دالي

كان في طفولته متميزا في مواهبه وطقوسه الغرائبية، فكان يحلم أن يصبح طباخا، بعد ذلك صار يحلم أن يكون نابليون بونابرت، لكنه حين كبر قليلا أصبح الرسم قدره وهاجسه الأول والأخير، في السابعة من عمره رسم لوحة أذهلت والديه وحظيت بالكثير من إعجاب مدرسيه الذين شجعوه على الرسم، في العاشرة من عمره أهداه الفنان الألماني (سيغفريد بورمان) علبة ألوان زيتية.. يقول دالي : - " أريد أن أبرهن في فني أنني لست أخي الذي مات، وإنما أنا أخي الحي...، إنني أدرك مدى حزن أمي وأبي لرحيل أخي الذي توفي قبل ولادتي بثلاث سنوات، وكنت في رحمها التام.. لذلك أنا وشقيقي متشابهان مثل نقطتين من الماء، وكلانا يحمل الاستعداد ذاته للعبقرية، رغم أنني أقل منه ذكاء.. إنني مرآة أخي الميت". أسم دالي (باللهجة الكاتالونية - الاسبانية -) يعني الرغبة، يقول دالي عن طفولته : - " كان أبي بالنسبة للطفولة التي عشتها، عملاقا

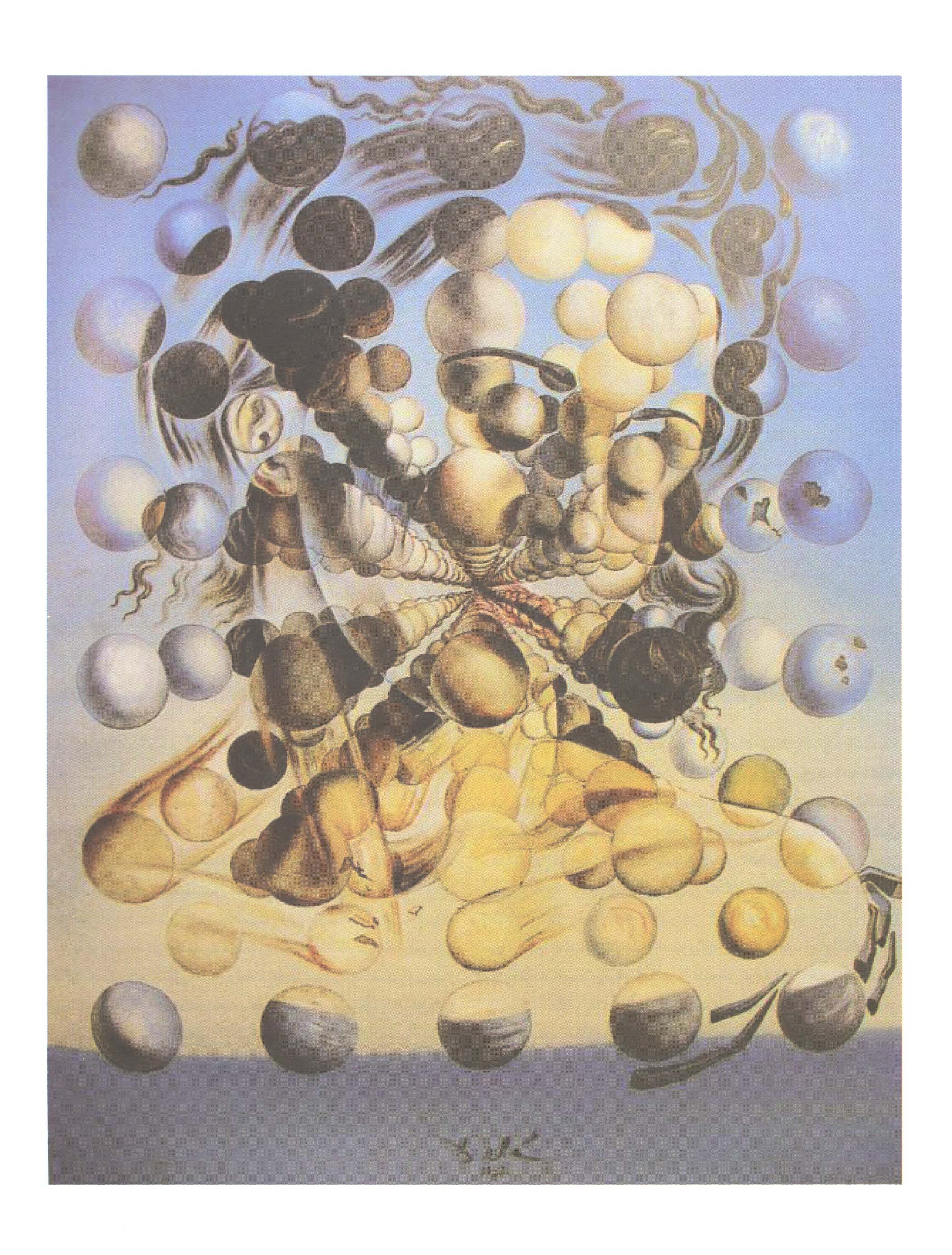
*صحفي و قاص سوري.

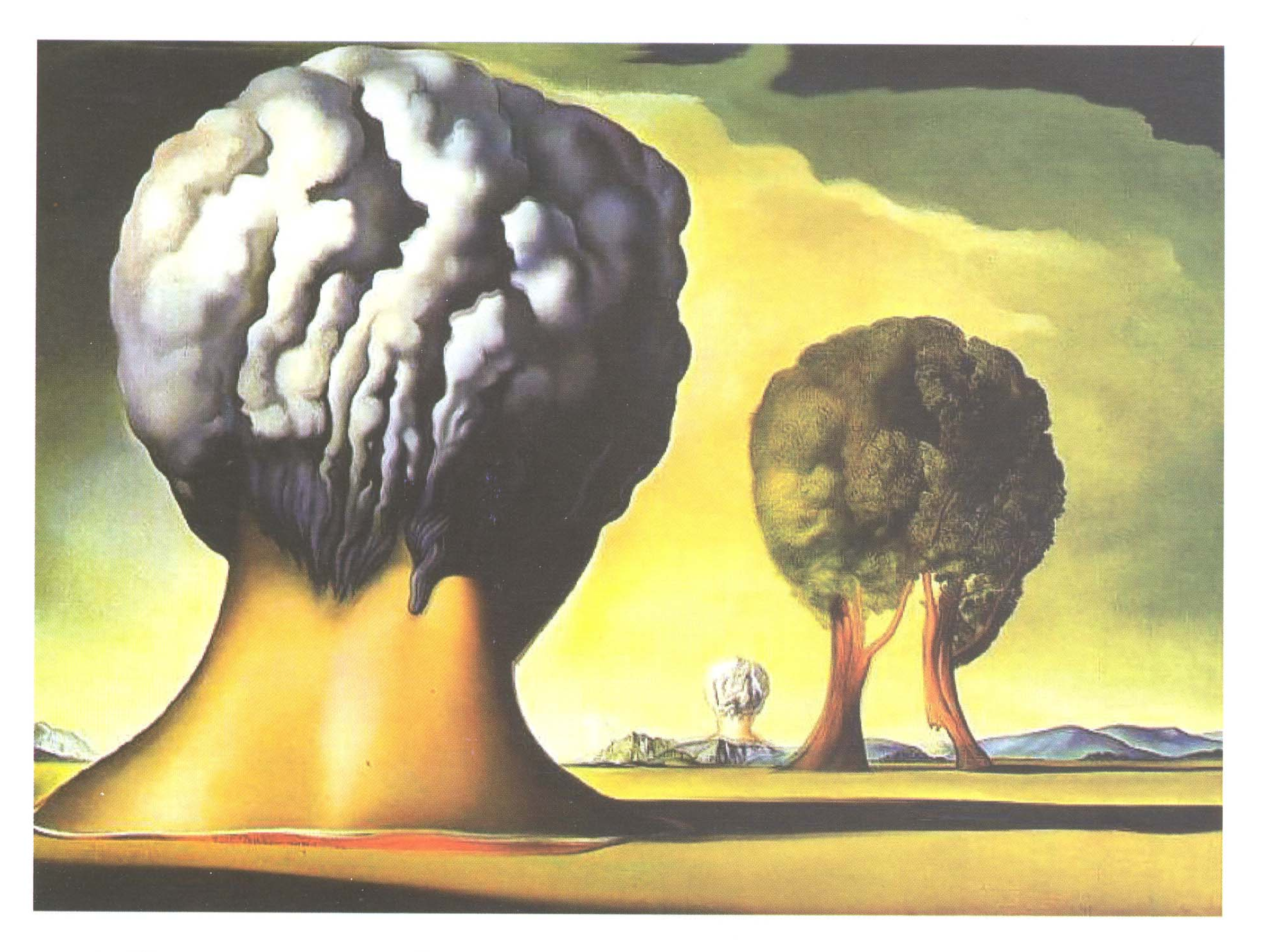
في قوته وعنفه وسلطته وحبه القاهر، والحب الذي كان يكنه لسلفادور - شقيقي الذي مات وتركوني على اسمه - سلفادور أول صبي يولد له، والذي منحه قوة شخصية...، وعنفوان شباب، لم يكن ليفارقه أبدا، كان عليّ أن أخوض في لجة موج هذا الحب وإشعاعاته. التي تخترقني سياطها اللاهبة. حين كان ينظر لي، كان يرى فيّ ازدواجيته، كما كنت أرى ذلك في نفسي، لم أكن في عينيه سوى نصف شخص، فأن أكون كاملا شيء أكثر من اللازم، كانت روحي تتأرجح بين الألم والغضب تحت خيط الليزر الذي يشطرني بلا هوادة، وبه، حل من ناحيتي جرحا نازفاً مفاده أن أبي غير المبالي لم يكن واعيا بآلامي، وهو جرح ظل ينكأه باستمرار حبه لصبي مات.

ولفترة ظننتها دهرا كان هذا الحب ينتقل إليّ كما ينتقل الألم بالمطرقة إلى مسمار. سواء بكلمة لطرفها حدة الخنجر الذي يشرح قلبي.

وعلى الرغم من أبي، ورغم ذلك الشعور بأني كنت مهملاً، وبحبي المرضي لنفسي مشدودا داخل إطار صورة الآخر القسرية أمامي ظللت أحاول كظم أنفاسي لأرد بغضب وقوة كما يفعل المرء حين يرسم.

حتى أغزو مكاني تحت شمس الحياة، وقد قادني هذا اليأس إلى الشعور بالاضطراب، ولكن الاختلاب في الوقت نفسه بالقسوة الاسبانية الأصيلة لوالدي الذي أعده المحور



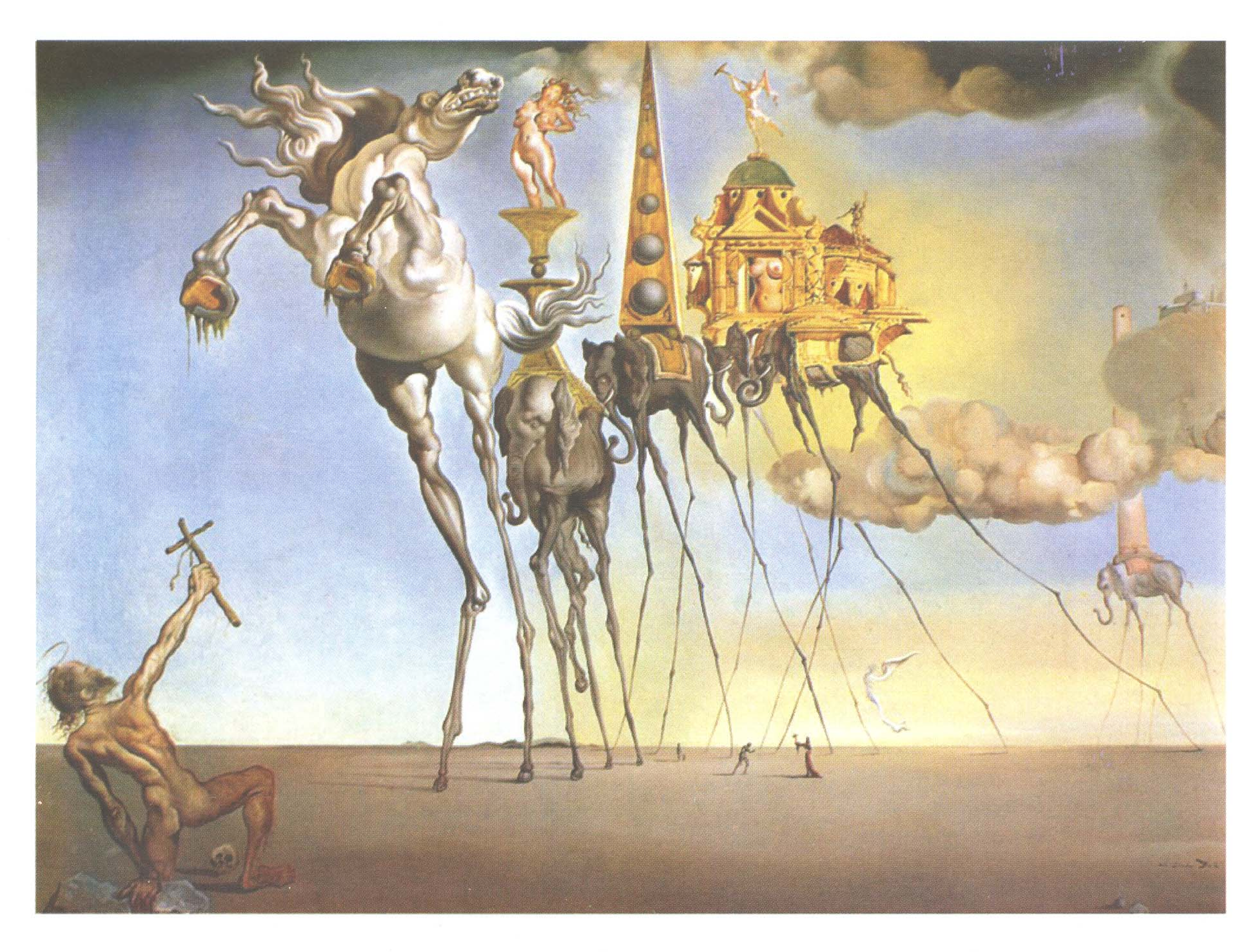


الطبيعي والبيولوجي والسيكولوجي لشخصيتي في المستقبل، فلم أستطع أبدا أن أتوقف عن الإعجاب به.

ولذلك وبينما الخوف من ظله وهو مثل شجرة البلوط. حاولت في الوقت ذاته أن أحرر كياني من التملك الذي كان له عليّ، بعقلي الذي يستلهمه مثالا، وقوته التي حصنت نفسي ضد أنيابها الشرهة، وخدشت روحي في الصميم ".

هذا اللعب على المتناقضات التي ترسخت وكرست في لب طفولة الفنان العبقري سلفادور دالي، الذي بدأ الرسم مبكرا جدا، هو الظل الذي رافقه طوال مشواره الفني ورحلته الإبداعية المتميزة والمختلفة، حضور تلال وجبال التناقضات في ذات الوقت، لكي تتميز الأشياء وتبدو واضحة للآخر، فدالي على استعداد أن يصل لأقصى درجات الألم لينال المحبة ومشاعر الإعجاب.

فتارة نجده يقفز في الفضاء وهو يهبط الدرج بمدرسة (مارسيت براذرفيغو يراس)، ليقع حتى يجذب الأنظار إليه...، تصيب جسده كله الكدمات والرضوض بعنف يدهش الطلبة والمدرسين، وبعد أيام قليلة، يكرر مافعله في الأيام السابقة وبصورة أعلى وبدرجة تكفي لأن تتحول كل العيون تجاهه، لكنه في تارة أخرى يسير في صمت القبور، هنالك كانت تتشكل شخصية دالي على النحو الذي ستستأثر فيه بالعيون والعقول وأغلفة الدوريات لعقود طويلة. عاش الطفل دالي مرفها بين أسرة ثرية، وكان والداه يوفران له كل مطالبه، ولربما ونتيجة لهذا الدلال الذي فيه الكثير من المبالغة، يفسر من لهم شأن في علم النفس، انقياده للسريالية - فيما بعد - وللكثير من إبداعاته المستقبلية، كما يرى البعض ان الدلال هو الذي دفعه لسلوك توقف عنده الكثر من المعنيين بتحليل البعد النفسي المندغم، الظاهر والمستتر تحت بواطن العمل الفني، ثمة ماهو سلوك طائش تمثل في عدة حالات يعترف بها سلفادور دالي - على سبيل المثال - انه ذات مرة دفع صديقه من على حافة عالية كادت ترديه قتيلا، وأنه أيضا ذات صباح رفس رأس شقيقته : (آنا ماريا) والتي تصغره بثلاث سنوات، كذلك تعذيبه للهرة حتى الموت.



هذه التصرفات التي أوردها الفنان في مذكراته شكلت الشرارة النفسية الأولى للمذهب الفني الذي اختاره للوحاته في المستقبل.

ساهم أحد جيرانه الذي يدعى : (رامون بيشوت) في دخوله عالم الرسم، وهو في السابعة من عمره حين رسم أولى لوحاته، واستطاع في مدرسته أن يلفت النظر إلى رسوماته التي تنبأت له بمستقبل فنان بارع، مما دفع بعائلته وأساتذته لحثه على دخول كلية الفنون الجميلة في : ((سان فيرناندو)) في مدريد. تصرف سلفادور دالي خلال الأشهر الأولى من انتسابه إلى كلية الفنون الجميلة كتلميذ نموذجي مبتعداً عن المجتمع المحيط به، أبدى حينها ميلاً واضحاً نحو العزلة، وكان يأنف الاختلاط بأقرانه من طلاب كلية الفنون الجميلة. أثناء دراسته تعرف على الفن التكعيبي.

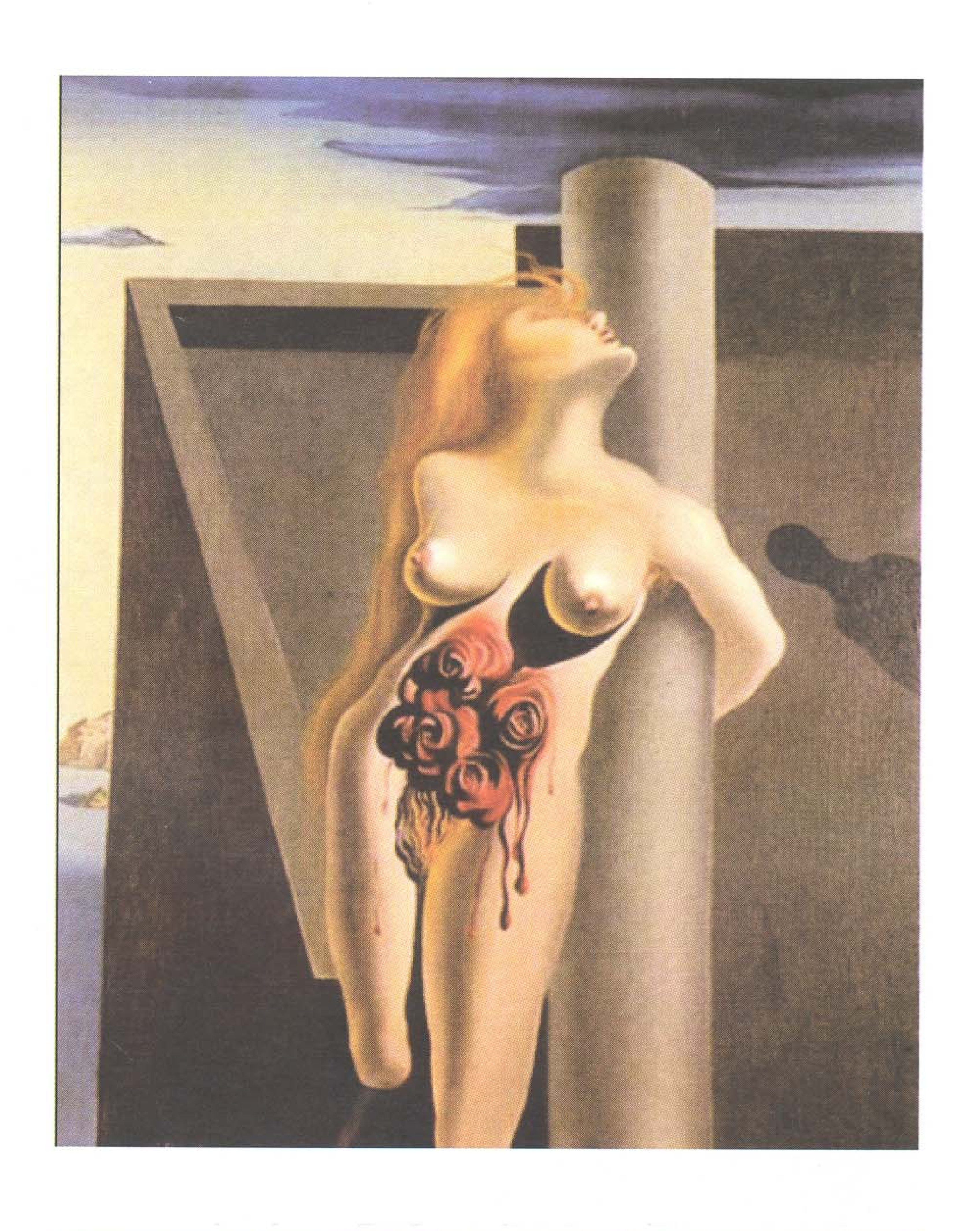
كان يذهب كل يوم أحد إلى متحف ((برادو))، ويرتاد المقاهي الفنية كل يوم. تخرج من الأكاديمية الملكية الأسبانية، في سان فرناندو، ثم اتجه نحو فرنسا ليتابع دراسته في أكاديمية الفنون الجميلة في فرنسا، حاز رتبة ((كوماندو)) للفنون والآداب في فرنسا.

دالي و غالا...

غالا، هي امرأة فاتنة لدرجة السحر، فاتنة للحد الذي قد يودي إلى جنون محتم، كانت تلفت انتباه كل من يراها - على سبيل المثال : (الشاعران الفرنسيان لويس أراغون و كريستيان تزارا) إلا أنها عشقت الفنان الألماني ماكس أرنست.

بعد أربعة أعوام التقت الشاعر (بول إيلوار)، تزوجت منه ونذرت نفسها له، لكنها وفيما بعد وقعت في غرام سلفادور دالي...، وهربت معه وتزوجا في العام 1929- - كانت أكبر من دالي بأكثر من عشر سنوات - وقد ظهر واضحا تأثيرها على حياته الشخصية والفنية، وهي كانت تحرص على منع تخيلاته المتطرفة في الحياة والفن، من أن تصبح حالة مرضية.

وهذا الحرص الدائم كان سببا في الجاذبية المتصاعدة والمستمرة بينهما، لدرجة أن سلفادور دالي كان يوقع بعض





لوحاته باسمه وباسم زوجته غالا معا.

يقول دالي : - " إن حبي لغالا عالم مغلق، لأن امرأتي هي الإغلاق الذي لايحل تكويني الخاص. ". وقد رأى بعض الذين يعملون في إطار علم النفس، أن زواج دالي من غالا يندرج ضمن إطار التعويض عن فقدان الأم، - ماتت أم دالي وهو في السادسة عشر من عمره، - التي رأى دالي في موتها : (أعظم الصدمات التي تعرضت لها في حياتي، موت أمي التي أعبدها).

كان دالي يكرر فكرته عن ارتباط اسم غالا بالعبقرية، ويقول : - " إن كل رسام جيد يريد أن يكون مبدعا وينجز لوحات رائعة، عليه أولا أن يتزوج غالا ".. مع مرور الزمن تحولت غالا إلى مديرة علاقاته العامة، والمسؤولة عن تسويق إبداعات دالي.

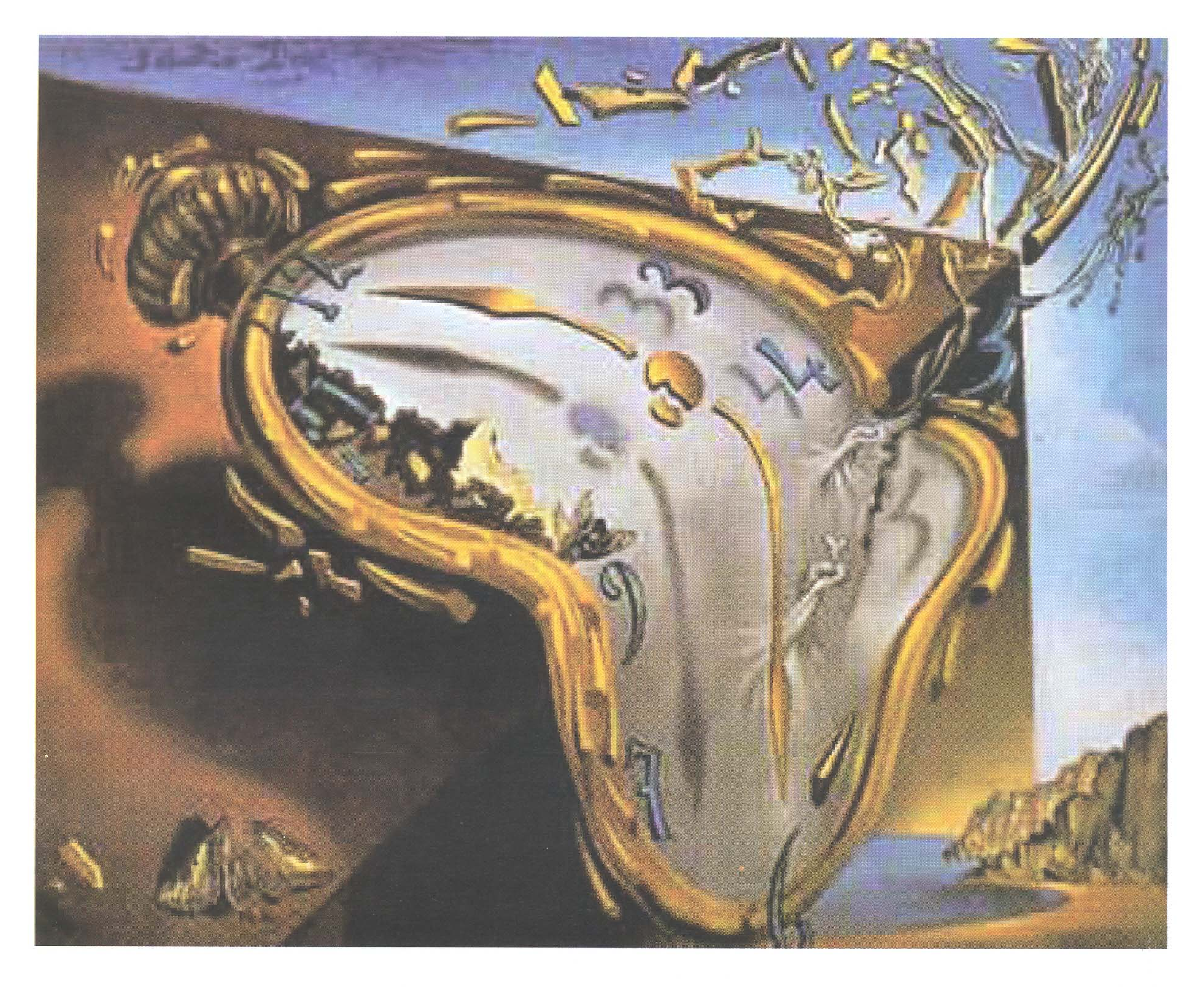
وقد خلدها دالي في الكثير من لوحاته، إذ كانت غالا ذاك الوجه الذي يتكرر في العديد من أعماله - على سبيل المثال - في لوحته : ((صعود العذراء)) التي يرسم فيها السيدة العذراء وهي تصعد إلى السماء. كذلك رسم وجه غالا ممثلاً وجه العذراء في لوحته : ((مادونا بورت ليغات)).

توفيت غالا في العام 1982، ولتخليدها أكثر انشأ دالي مؤسسة : ((غالا وسلفادور دالي)).

دالي و السريالية...

: " أنا السريالي الوحيد غير المنتمي، لم ينجح لا اليمين ولا اليسار في إغوائي ". - دالي -

ترتبط السريالية باسم ربانها وعرابها الشاعر الفرنسي (اندريه بريتون)، الذي أعلن في العام 1924 - عن مذهب السريالية قائلا : - " انه مذهب يعبر عن خواطر النفس بعيدا عن أي رقابة يفرضها العقل ". مشيراً إلى سلطان الأحلام وأهمية الوهم في إبراز النفسية الحقيقية الكامنة في خلفية التفكير العقلاني. وفي باريس تعرف دالي على الشاعر والطبيب النفسي "أندريه بريتون" (1896_1966) الذي كان قد نظم في عام 1924 " البيان الأول" الذي يعتبر بمثابة الرسالة التأسيسية للسريالية. وكان دالي فكان يتحول تدريجيا إلى راية ودليل للسريالية... السريالية surrealism مصطلح وضعه عام 1917 الشاعر " غويوم أبولينير " وهو مؤلف من كلمتين "sur وتعني ما فوق، realism وتعني الواقعية. أي ما فوق الواقعية وهو مذهب أدبي فني فكري أراد أن يتحلل من واقع الحياة الواعية،وزعم أن فوق هذا الواقع واقع أخر أقوى فاعلية وأعظم اتساعا، وهو واقع اللا وعي أو اللا شعور، وهو واقع مكبوت في داخل النفس البشرية، ويجب تحريره وإطلاق مكبوته وتسجيله



في الأدب والفن. وتسعى السريالية إلى مضامين غير مستقاة من الواقع التقليدي في الأعمال الأدبية.

وهذه المضامين تستمد من الأحلام سواء في اليقظة أو المنام، ومن تداعي الخواطر الذي لا يخضع لمنطق السبب والنتيجة، وهكذا تعتبر السريالية اتجاها يهدف إلى إبراز التناقض في حياتنا أكثر من اهتمامه بالتأليف.

وقد اعتمد فنانو السريالية على نظريات فرويد رائد التحليل النفسي خاصة فيما يتعلق بتفسير الأحلام.

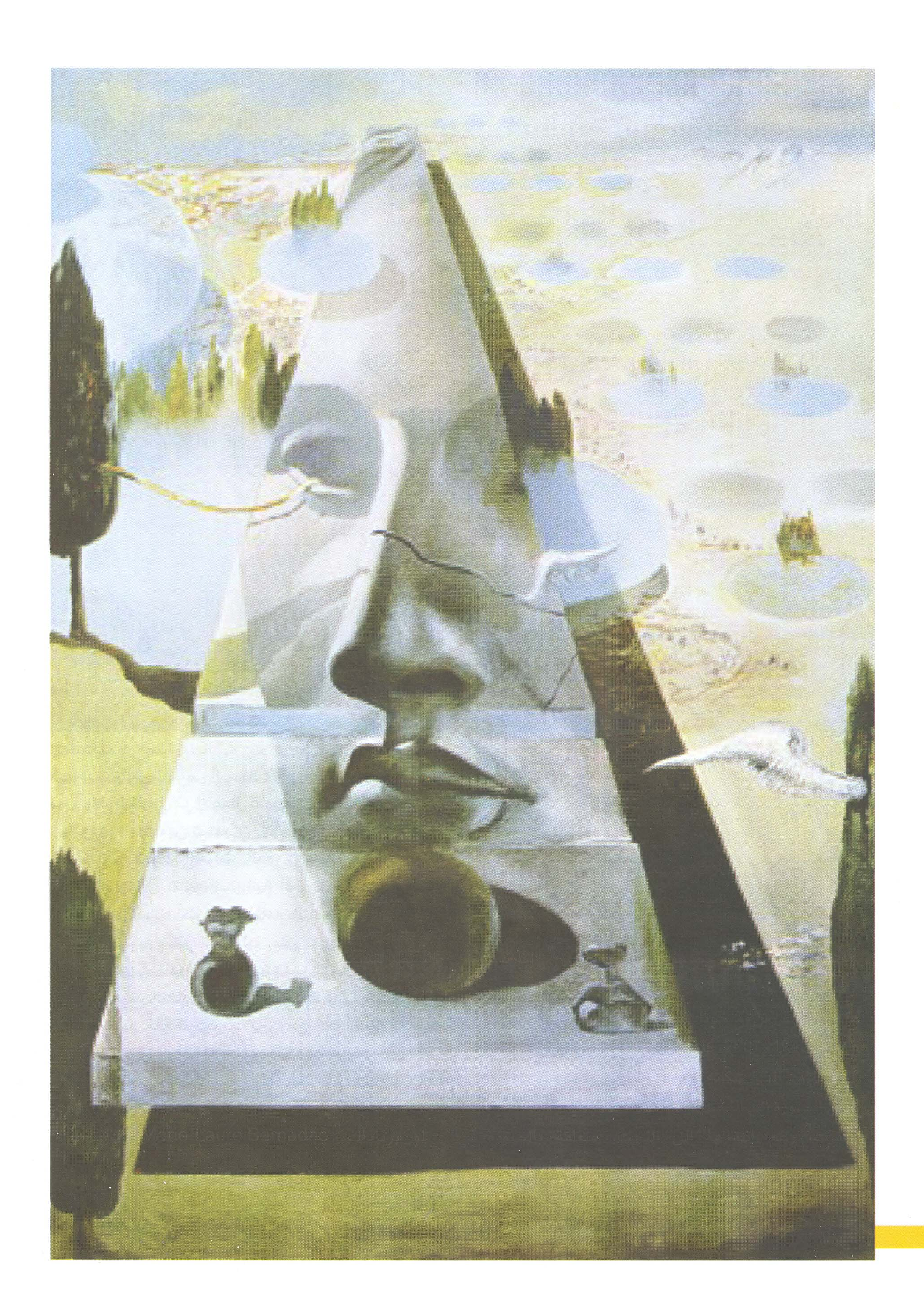
كما وصف النقاد اللوحات السريالية بأنها تلقائية فنية ونفسية تعتمد على التعبير بالألوان عن الأفكار اللا شعورية والإيمان بالقدرة الهائلة للأحلام.

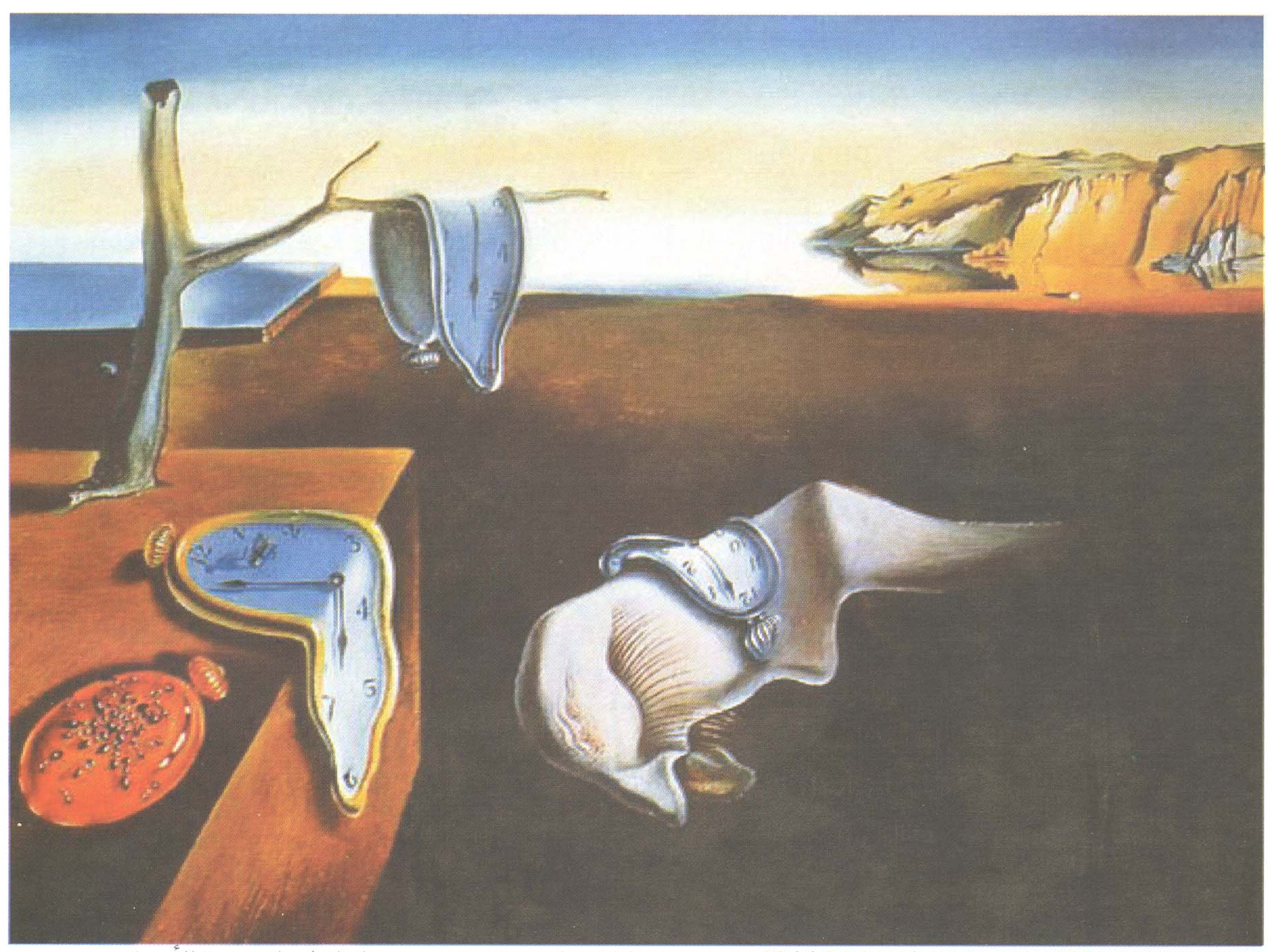
وقد تخلصت السريالية من مبادئ الرسم التقليدية وذلك بواسطة التركيبات الغريبة لأجسام غير مترابطة ببعضها البعض، كما إن الأنفعالات تظهر ما خلف الحقيقة البصرية الظاهرة.

واعتمد السرياليون في تصويرهم على طريقتين، الأولى : هي الأسلوب الذي ابتكره " سلفادور دالي " ويعتمد على التجسيد الواقعي أو" الهذيان الناقد " والذي يستخدم فيه رموز الأحلام ليرتفع بالأشكال الطبيعية إلى ما فوق الواقع المرئي، لكن مع التجسيم الطبيعي لها.

والثانية :تشبه الأسلوب التكعيبي المسطح ذا البعدين، وهي أقرب إلى الأشكال التجريدية، وإن كانت تختلف عنها في أن السريالية لا تهتم بالشكل ولا بالصور ولا بالهندسة، الأمر الذي يهتم به التجريديون.

بعد انتشار السريالية كان أبرز روادها سلفادور دالي، بل يعتبر الأب الروحي للسريالية. ويبدو أن قضية آلية التعبير في الرسم شغلت العديد من الفنانين الذين أعجبوا بالسريالية وأرادوا تنفيذ لوحة تشكيلية تنتمي إلى هذا التيار الخلاب





إصرار الذاكرة. **1931**. زيت على قماش. **24.1** × **33** سم. متحف الفنون الحديثة ، نيويورك ، الولايات المتحدة الأمريكية.

وكان الهاجس على ما يبدو هو التحرر من الاصطلاحات الفنية الموروثة، أو كسر أي قاعدة ذهبية على مستوى التأليف مع التحرر من فرضية النظام الخاص بوهم البصر الأحادي للشكل المركزي الذي يعتبر محور الموضوع داخل اللوحة. حيث إن اقانيم ثلاثة ستتوزع على مستوى الأداء الفني التشكيلي وحيث ستبرز:-وصفية هندسية/ إنسية حادة عند شيريكو.

غرائبية تحمل زخم التصارع الوحشي بين الإنسان والمصير الغامض عند ماكس ارنيست. - هذيا نية مشوبة بالسخرية الفاجعة والمفاجئات المدمرة عند سلفادور دالي. ومع تطور هذه الأنساق، سيستمر ويهيمن الأقانوم نين الخاص بلوحة دالي، ليس بوصفه المحصلة النهائية للسريالية تشكيليا، بل لأنها اكتسبت قوة استمرارها من خلال السلوك الذاتي، والأداء الأدبي الغريب لهذا الرسام ومن الصعب على أي متابع لفن دالي الفصل بين أدبه، وسلوكه، ولوحته، حيث سيغلب هذا المثلث الإبداعي الغرائبي الهذياني (التداعي الحر) من السريالية على كل الجوانب الأخرى : إن المنهج الذي اخترعه لنفسه سلفادور دالي لم يكن ليثير الاهتمام تشكيليا لو لم يكن على المستوى السلوكي للرسام ذاته، ويبدو بمثابة الغطاء والمبرر للوحة بكل ما حفلت من عناصر. إن دالي الذي يعتبر نفسه موهوبا لأقصى درجة بالقوة الهذيانية، يمكنه أن يدخل مثل هذه الحالات الهذيانية، ليس هذيانيا .ويوضح ذلك بقوله : " الفرق بيني وبين رجل مجنون هو أنني لست مجنونا ".

وهو إذ يلجأ إلى الهذيانية فذلك لاعتقاده ببديهة الذهن ونفاذه الخارق، أي مقدرة البصر أن يرى في الشيء شيئا أخر وقد استخدم دالي التشويه ومظاهر الانحطاط كأنعكاس للاضطرابات المرضية التي تعكس بدورها الحالة الثقافية والاجتماعية في فترة ما بين الحربين.

يقول دالي : " لكي ترسم يجب أن تكون مجنونا، فأنا أؤمن بأني أعظم رسامي عصري، أو على الأصح أنهم أسوأ مني على أية حال ".

لقد سعى دالي لتحرير المخيلة من روابط العقل والاصطلاح أو تلك التي يقدمها العالم المرئي من التاريخ والأسطورة



والدين، بل عمد إلى الإستنباط الشكلي واستخدم تقنية خاصة بهيكلية قائمة على الإيهامات منبثقة لا عن الإدراك البصري بل عن سمات التخيل اللاواعي وهو ما يسميه (بروتون) وحدة الإيقاع الناتجة عن وجود صلة بين المصادفة والآلية التي طالبت بها السريالية. يقول سلفادور دالي: " أنا من أكثر السرياليين سريالية ومع ذلك فبيني وبين الجماعة دائما سوء فهم عميق بريتون ومعه بيكاسو ليس لديهما ذوق ولا أحساس بالتقاليد الحقيقية لقد سعيا وراء الإدهاش والعاطفة أكثر من النشوة، وبالنسبة لي هما مثقفان عاجزان جنسياً.

فقد استقالا لحاجتهما إلى قدرة على تحديد الموضوع من الداخل فقد كانت التصويرية لديهما هي المقصودة دائما أكثر من المنظومة الإبداعية، لم تقنع لوحاتي بريتون إطلاقا، ولم يستطع إنكار طرافتها وأهميتها لكنه تأسف عليها كانت أعمالي الأقوى من نظرياته، فقد دفعت به إلى الظل وحولته من نبي إلى ناقد، كان يمجد الشعر البربري بينما كنت أثبت له أن ذلك للنشوة والقيمة والبيولوجية.

وسرعان ما حولت الأشياء السريالية تلك الأحلام المروية عتيقة الطراز وكل الجلسات الآلية، إلى أشياء عفى عليها الزمن فكان من الصعب أن يغفر لي ذلك. لقد اخترعت فكرة رغيف طوله عشرون مترا يوضع في حدائق رويال بباريس وفرساي وعدة عواصم أوروبية، وخلق فضيحة قادرة على أن تسبب حالات هستيرية ".

أعمال دالي الفنية...

أهم ما يميز أعمال دالي الفنية والذي يبدو ظاهرا وبشكل

واضح هو كراهيته الشديدة لكل ما هو تكنولوجي وآلي، ويقول : - " إن هذه التكنولوجيا هي التي تقضي على "خيال إبداعات الإنسان".

لقد ظهر دالي في بداياته كأحد الفنانين الذين يتبعون المدرسة السريالية ويسيرون على نهجها إلا أن طبيعة التمرد التي يتميز بها جعلت منه فنانا متميزا حتى بسرياليته، وقد كان لتعلمه المدرسة وفق الايطالية والمبادئ التي تم إرساؤها في عصر النهضة، وإطلاعه على أعمال الفنان العالمي (ليوناردو دافنشي) وكذلك متابعة دراسته للفن في فرنسا اثر على أعماله التي ظهرت في وقت لاحق.

من الأعمال الهامة التي قدمها دالي، تلك اللوحة التي كانت تمثل رجلاً ينصهر وهو يمسك (شوكة وسكين) يتناول بهما ما ينصهر من جسده المنساب على المائدة.

كذلك من أعمال دالي المهمة اللوحة الأكثر شهرة بين أعماله والتي تحمل عنوان : (إلحاح الذاكرة - أو الساعات الرخوة) اللوحة التي رسمها في العام 1931 وعلى الرغم من صغرها (24× 33 سم) تعتبر العتبة الدالة للولوج إلى عمق أعمال دالي، إذ أنها المفتاح لبوابة عوالم دالي الإبداعية. قال دالي ذات مرة: " تماما كما يدهشني إن موظفا في مصرف لا يأكل شيكا، يدهشني أيضا أن أي رسام قبلي لم يفكر في رسم ساعة رخوة....".

يضيف دالي قائلا : " كنا قد أنهينا وجبة عشاء، وفيه قطع رائعة من جبنة(الكاممبير)، وحيث بقيت في غرفة الطعام وحدي بقيت برهة مستندا أفكر في المسألة التي يثيرها الارتخاء المفرط لتلك الجبنة السائلة.. اللوحة.. اللوحة التي كنت في الشروع لرسمها.."

هنا يؤكد دالي انتمائه إلى : منهج (البارنويا النقدية)...، هذا الرهاب الذي يتجسد في الهلوسات والهذيانات وجنون العظمة.

كذلك فإن رسم هذه الوحه التي يبرز فيها عدد من الساعات التي تشير إلى الوقت، وهي تبدو في حالة استرخاء، وفي حالة مائعة، وتعرف اللوحة أيضا باسم الساعات اللينة، الساعات المتساقطة، والساعات الذائبة، ويظهر فيها بوضوح تأثر دالي بنظرية النسبية لإينشتاين - لوحة تحولات نرجس - أو انمساخ النرجس - 1937 - وهي تستند على الأسطورة الإغريقية حين وقع نرجس في غرام انعكاس صورته على سطح بركة ماء وأخذ يحدق طويلا بصورته وعندما أدرك عدم قدرته على معانقة الصورة المائية، وهده التعب فقامت الألهة بتحويله إلى وردة، في هذه اللوحة نجد نرجسا جالسا على حافة بركة من الماء يحدق إلى الأسفل، وهناك شكل صخري متحلل قريب منه يتجاوب معه عن قرب، لكننا نجد هنا الاختلاف الكبير، حيث رسم دالي صورة ليد تحمل بيضة تنمو منها زهرة نرجس وفي الخلف مجموعة من الرجال والنساء من مختلف الأجناس، بينما يلوح شكل شبيه بنرجس في الأفق، وقد كتب دالي قصيدة طويلة مرفقة مع اللوحة، هذه اللوحة تبدو صادمة بتشكيلتها وألوانها، ودلالاتها المتنوعة في عمقها وفي رمزيتها، وتجاور الرموز يثير ارتباطات هادفة ومعان على غاية من الأهمية، وهي لوحة سريالية بامتياز قابلة لعدة تأويلات. لوحة ذيل السنونو : هي آخر لوحة رسمها دالي في العام 1983، استند فيها على نظرية : (رينيه توم) الكوارثية.. وفيها الكثير من الغرابة والرمزية المعقدة. هناك العديد من الأعمال الهامة جداً أيضاً مثل لوحة الصليب 1954 ولوحة العشاء الأخير1955 وغيرها

من بيبلوغرافيا _ دالي :

في عام 1927 سافر إلى باريس ليلتقي بيكاسو، وكان قد أنجز إحدى أبرز لوحاته التي تحمل اسم ((الدم أحلى من العسل)).

يبدأ الانعطاف الكبير في حياة دالي عندما يتعرف على بول إيلوار عام 1929 ويقع بغرام زوجته غالا التي ستترك شاعرها ذاهبة مع الرسام لتعيش معه حتى نهاية عمرها كملهمة له، وتسبب في رحيله إلى الموت....

يصبح دالي من كبار دعاة السريالية ومن أبرز المدافعين عنها عام 1933.

سوف يعرض في مدينة برشلونة ثم في غاليري جوليان ليفي بنيويورك.. لكنه عندما يعرض في غاليري زويمار بلندن سيعلن خلافه السياسي مع السرياليين.

ورغم خلافه السياسي والإيديولوجي مع السرياليين يبقى رساما سريالي الإيقاع، تندلق لوحته من حالة الهذيان الخلاق، ومن غزل الرؤيا الاحتمالي.

لذلك، عندما تندلع الحرب الأهلية الإسبانية بين جبهة الجمهوريين الثورية وجبهة الملكيين التي يقودها الجنرال فرانكو سيرسم دالي أكثر اللوحات قساوة ضمن إيقاعه الرمز الإيحائي..وقد أنجز خلال هذه الحقبة لوحتي"" اللوبياء المسلوقة))و((أكلة لحوم البشر في الخريف)))..

وعندما يعدم الفرانكيون صديقه لوركا، سيقيم تكريما له معرضا في لندن أبرز ما فيه لوحة((افروديت)) التكريمية للشاعر الثوري الراحل..

والإيغال الباطني للوحة عند دالي لم ينضج نضجه الكافي إلا بعد لقائه عام 1938 بسيجموند فرويد في لندن، حيث



أثر عليه تأثيرا كبيرا أدى إلى نضج الإيماء اللا شعوري في اللوحة، عام 1940 يكتب ((حياتي السرية المدموغة بلعنة بيت غروسبي في فرجينيا))...

لقد سعي دالي إلى أيجاد المستحيل في فن الرسم.. لكنه على المستوى الأدبي سيقدم شبه المستحيل كذلك، وهذا ما يمكننا مطالعته في روايته ((الوجه المخفي)) الصادرة عام 1944.

وفي 1945 ألقت أميركا قنبلتها الذرية على هيروشيما فرسم لوحته الشرسة التي تحمل عنوان ((الحلم والجسر المكسور)). ولكنه في 1948 طبع مجموعته الغرافيكية : ((خمسون لوحة سرية عن العالم والأدب)).

كما قرر في العام ذاته إهداء لوحته (مادونا) إلى البابا... وفي عام 1950، ينجز لوحته الكبيرة ((دالي في السادسة عندما اعتقد أنه فتاة فغادر جلد الماء ليرى الكلب نائما في ظل البحر)).

يتحول سلوكيا إلى الصوفية الغرائبية، حيث سيدفعه بيانه الذي نشره عام 1951 الى الاعتكاف قليلا والبدء بمجموعة من اللوحات المائية.. وتكتمل هذه التجربة لديه عام 1954 عندما نشر ((هذيان الحمى الصوفية)) و ((120 يوما من سدوم))، ثم بلور كل ذلك في فيلمه المرعب مع ((روبرت ديشارن))...

وفي 1956 ينهي تخطيطاته عن دون كيشوت وينشر كتابه ((قديم جديد الفن الحديث))..ثم نيله جائزة باريس..

عام 1960 معرض شامل في باريس ولقاء مع البابا.. وما بين 1964و1986 يقيم معارض عديدة في عموم أوروبا وطوكيو، وينشر كتابا آخر يحمل عنوان : - ((ثورتي الحضارية)).

عاش سلفادور دالي في الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام 1940 إلى 1948، ومن هناك قام بتصميم العديد من الواجهات الشهيرة، ومجموعات الحلي، والملابس، وخشبات المسارح، بل واتفق مع المخرج والت ديزني على مشروع فيلم"ديستينو"ولم يتم أنجاز ذالك إلا مؤخرا عام 2003.



الحرب الأهلية

وفي عام 1948 عاد الفنان دالي إلى " فيغويراس " وبيته، وكانت عودته هذه المرة عودة الابن البار حيث تصالح مع والده بعد فترة قطيعة طويلة.

وقبالة شواطئ البحر الأبيض المتوسط قضى دالي بقية أيام حياته، وظل هناك لما بعد وفاة زوجته عام 1982.

وفي عام 1964، أصدر سلفادور دالي كتاباً بعنوان " يوميات عبقري " في باريس، وهو مأخوذ من دفتر يوميات يغطي المرحلة الممتدة من عام 1953 إلى عام 1963 من حياته. ويشكل الكتاب تكملة لسيرته الذاتية التي صدرت بعنوان " حياة سلفادور دالي السرية ".

وفي عام 1984 احترق دالي في غرفته ضمن ظروف مريبة ربما كانت محاولة انتحار، لكنه لم يمت وعاش خمس سنوات تالية ثم صدرت عنه لفتة كريمة جداً قبل أن يموت، فقد أهدى كل ثروته ولوحاته للدولة الإسبانية.

امرأة فاتنة وسيطة بين الجنون والعبقرية

إيلينا دياكونوفا كثيرا ما تعرف باسم غالا.. هى ملهمة للفنانين السيرياليين والشعراء وامرأة فاتنة ساحرة أثارت جنون الشاعر الفرنسي بول إلوار ورائد المذهب السيريالي العالمي سلفادور دالي. واعترف كل منهما ان لا حياة لهما دون غالا. وحضر في حياتها أيضا الشاعران الفرنسيان لوي أراغون وتريستان تزارا والفنان الطليعي الألماني ماكس ارنست. كانت تحب رجالا اصغر سنا منها وهى تعاملهم كأم تعامل أبناءها. وبعد طلاقها من بول إلوار، الذي أصبح آنذاك شاعرا شهيرا في فرنسا تزوجت العبقري سلفادور دالي، الفنان الفقير الذي لم يعرفه احد، وتحولت إلى امرأة وسيطة بين جنونه وعبقريته من جهة والواقع من جهة أخرى. وعملت على ان لا يصبح مجنونا وجعلته معروفا لدى العام كله، وحضرت في معظم لوحاته، كما حضرت في إشعار بول إلوار.

لم تبعث حياتها في بادئ الأمر على اي تفاؤل، حين فقدت وهي طفلة أباها الموظف المتواضع في مدينة قازان الروسية، ثم انتقلت مع أمها التي تزوجت محاميا إلى موسكو، حيث درست في مدرسة واحدة مع اناستاسيا تسفيتايفا، شقيقة الشاعرة الشهيرة مارينا تسفيتايفا.

أصيبت بمرض السل فأرسلت الى مدينة دافوس السويسرية للعلاج، حيث تعرفت على شاب فرنسي مصاب مثلها بالسل،كان ينظم الإشعار ويطلع صديقته الجديدة عليها، فولعت بشعره، وطبعت ديوانه الصغير على حسابها، وأعلنت للعالم كله انه رائعة لا مثيل لها. ثم عادت الى وطنها فلم يتمكن الشاعر العيش بدونها لان تلك الفتاة الروسية النحيلة فتنته ودخلت في أحلامه وإشعاره. فتكاتبت معه وسمته "ولدي" ووصفت نفسها كظرف فارغ بدونه. وشهدت كنيسة القديسة جنفييف (التي استذكرت جدرانها جان د ارك) في فبراير/شباط عام 1917 طقوس زواجهما. وكانا سعيدين في زواجهما. فأنجبت له ابنة سميت سيسيل. لكن إلوار كان شاعرا ونظر الى العالم بعيون مجنونة. فتشكل مثلث للعشاق يضم كلا من إلوارد وغالا والفنان الالماني ماكس ارنست، ولم ينكسر الا بمجيء سلفادور دالي الفنان الفقير الشاب الذي فاجأها عام 1929 في اسبانيا. كان سلفادور بسن 25 سنة وكانت غالا بلغت آنذاك 35 عاما من عمرها. تعرف أولا بزوجها إلوار الذي اعتبره بطلا أسطوريا على حد تعبيره. ثم تعرف عليها وفهم أنها امرأة ستقوده مدى الحياة. فتركت من اجلٰه شاعرها المحبوب وابنته التي قامت على تربيتها والدة إلوار ورأت في دالي عبقريا شبه مجنون. وقالت له سأصنع منك ما ارغب، فانصاع لها. وقالت له يوما "لن نفترق أبدا"، وكان الأمر كذلك. وطلقت شاعرها الثري المشهور وتزوجت فنانا شابا فقيرا غير معروف يصغرها ب 10 سنوات رغم إن شاعرها إلوار ما زال يحبها وقال: "أنت زوجتي إلى الابد وانا اكرر اسمك غالا صباحا ومساء". وكرس لها ديوان شعر اطلق عليه "شعر الحب". أما سلفادور دالي فظل طول حياته يمتدح زوجته ويعبدها لانها كشفت عن موهبته المجنونة، ولو لا غالا لكان قد جن ولم يعرف العالم فنانا اسمه سلفادور دالي. وقال في كتاب المذكرات "الحياة السرية لسلفادور دالي" الذي ترجم الى جميع لغات العالم، بما فيها اللغة الروسية:"انا بدون غالا لست سلفادور دالي. بدونها أصبح مجرد رجل آخر كان سينتحر عند برج ايفل".

لم تكن تعلمه بأقوالها فحسب، بل وتساعده بأفعالها وتنكر ذاتها كي يهتم الأثرياء وذوو النفوذ في مجال الفن بمشاريعه ولوحاته.

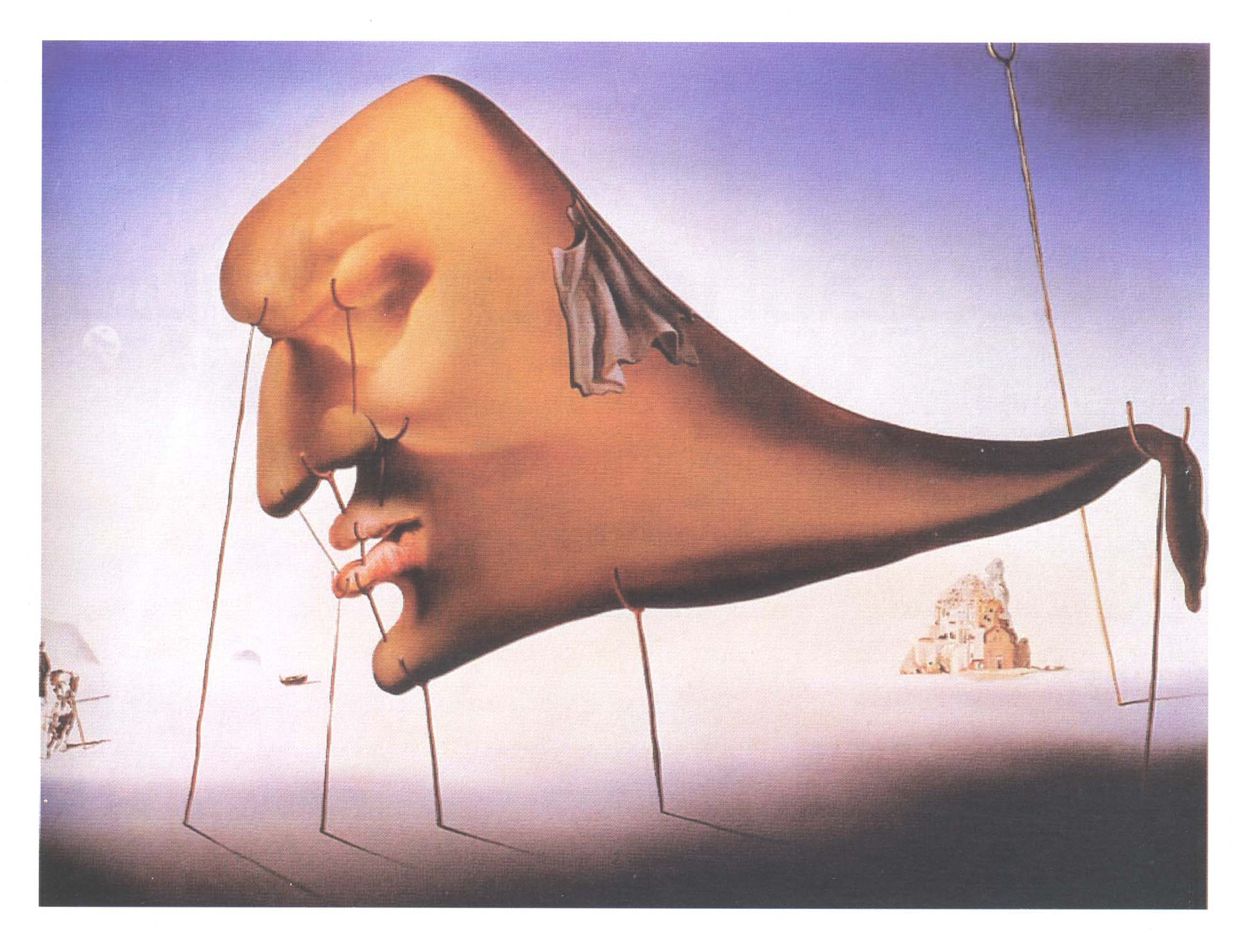
وكانت تبدى ما لها من الشطارة والحيلة من اجل ان تبيع لوحاته وتقيم معارضه. وصاحبته إلى أمريكا في مطلع الأربعينات. ولما اشتهر وذاع صيته باتت تقيم معارض وحفلات سيريالية وتلقي محاضرات وترسم صور البورتريه للأمريكيين الأثرياء. وتعودت على المعاناة بسبب تقلباته المزاجية. وكان دالي الذي عرفه الجميع غاضبا لا يستطيع ضبط نفسه. وابتكرت أكثر من طريقة ليعيش لحظات سعيدة وكان يبدو بين يديها كأنه مفتون.وظل طوال حياته بوقا لغالا.. رسم صور البورتريه لها وكان يفسر انتصاراته كلها بتأثيرها النافع عليه وقال مرة: "تعلمت على السيطرة على الريشة بفضل خوفي من مس وجه غالا". وفي فترات الفراق معها باتت لوحاته تصور غالا في عتمة و ضوء ضبابي. وعادا من أمريكا إلى أوروبا في أواخر الأربعينات وما زال دالي يرسم موديله غالا في لوحاته الكثيرة وما زالت غالا تلهمه. ويمكن ملاحظة ملامح غالا حتى في لوحته "العشاء السري". وفي لوحة أخرى يحمل خريستوفر كولمبس حين يخطو على الشاطئ الأمريكي لافتة كتب عليها ما يلي: "أحب غالا أكثر من الأم وأكثر من الأب وأكثر من بيكاسو وحتى أكثر من الأموال". وبالرغم من ان العشاق لم يفارقوا غالا حتى في سن السبعين كانت طول حياتها تحب شخصا واحدا وهو سلفادور دالي.

اعتزلت غالا في السنوات الأخيرة لحياتها في قصر بوبول الاسباني الذي اهداها إياه دالي ولم تسمح بزيارتها حتى لدالي نفسه، إلا بموافقة خطية منها. لكنها توفيت في مكان يبعد 80 كيلومترا من القصر.

ورحلت غالا عام 1982. ونفذ دالي رغبتها الأخيرة. وأمر بصنع تابوت بلوري. ويقال انه رقد فيه فترة. ثم وضع جثمانها فيه ونقله إلى القصر حيث دفنت في مدفن خاص.

وأنشأ دالي مؤسسة "غالا وسلفادور دالي" لتخلدهما سوياً

* * *



المصادر والمراجع:

- كتاب تاريخ السريالية : تأليف : موريس نادو . ترجمة : نتيجة الحلاق.مراجعة: عيسى عصفور. سورية. دمشق.منشورات وزارة الثقافة السورية 1992 (252صفحة من القطع الكبير).
- كتاب السوريالية. تأليف : إيفون دوبليسيس – ترجمة : هنري زغيب . منشورات : دار عويدات – بيروت – باريس – الطبعة الأولى -1983 (142صفحة من القطع الصغير.
- كتاب سلفادور دالي أن والسوريالية : تقديم : أندريه بارنيود
- ترجمة : أشرف أبو اليزيد – الطبعة الأولى – 2010 – كتاب صادر عن مجلة دبي الثقافية – (329) صفحة من القطع المتوسط.
- كتاب اللون والحركة – في تجارب تشكيلية مختارة – تأليف : موسى الخميسي – الطبعة الأولى -2008 منشورات دار المدى(سورية – لبنان – العراق) (244 صفحة من القطع المتوسط
- جريدة بدنا (سورية دمشق) – العدد 1586 – 11 – أيار -2011 ص 31 .
- - -28 -96

  شباط 2011(ص 27).
- - 21 14287-□

  تموز2010(ص 22).
- جريدة الثورة(سورية دمشق) – العدد – 1453 -3 -16 أيار -2010 (ص – 19).
- مجلة كتابات معاصرة – لبنان – بيروت العدد(3) تموز (الصفحات – 7 + 8 – 56 +57 + 58 + 59)
- مجلة نزوى. سلطنة عمان مسقط. العدد 53 . 2008(ص2).
- مجلة الكويت – دولة الكويت – العدد - -326 -2010 (ص 42).

تحليل سيميوطيقي لمنحوتة..

الفنان الآنوي شارلي أنيكبيك!!..

لويس كانيون Louis Gagnon

ترجمة د. عبد الله السيد*

إن منحوتة شارلي أنيكبيك "[1] Charlie inukpuk"، تخدمني هنا كذريعة لتطبيق نموذج من التحليل السيميوطيقي**، على عمل فني مبدع في السياق الحالي لثقافة الآنوي inuit***.

ولأن الهدف العميق لهذا العمل، هو التحقق من درجة نجوع الطريقة السيميوطيقية، على شكل من التعبير الفني ليس غريباً، فإنني سأبحث – وبعزم– لتجنب عقبات المقاربة كثيراً من أثنولوجية ethnologique الفن..

إن النتائج هي تلك، التي تجعل من الممكن الاعتقاد، أن التحليل السيميوطيقي، وبالذات التحليل النحوي syntaxique، يستطيع التوسع، ليؤدي إلى فهم أفضل للفن الآنوي المعاصر، ويعطينا بهذا الفعل بالذات توجهاً أكثر ملاءمة لهذه الظاهرة الفنية الهجينة، التي تنتج من التصالب الثقافي بين الأوروبيين الكنديين، وبين الآنويين.

سيجري التحليل بملاحظة منتظمة للتنوعات البصرية والتشكيلية، لتُستخلص المعلنات البصرية الرئيسية عن هذا التشكيل، إضافة إلى بنيته الادراكية. وبما أن التحليل النحوي ينكبّ بامتياز، على الاهتمام، بالعلاقات بين المجموعات البصرية، أكثر من الوصف الشمولي لهذه المناطق بذاتها[2]. فإن هذه الدراسة الذرائعية، تستند على التنميط النحوي المطروح، في السيميولوجيا المساحية topologique****، لفير ناند سانت– مارتان[3].

1– وصف العمل المدروس:

العمل الذي سأحلله، نُحت عام 1980، في الكتلة الصلدة، العديمة الشكل بحجر الستياتيت[4]، ويبدو أن الحجر آتٍ من منطقة أنيكجياك inukjuak. وهذه المنحوتة لشارلي آنيكبيك، تمثل رجلاً، وهو صيّاد آنوي جالس، يمسك رأساً أيلياً كبيراً. أبعاد هذا المشهد: الارتفاع 27.5 سم، العرض 24 سم، السماكة 9.5 سم. وهو يزن أكثر من 8 كغ، بشيء قليل.

على قاعدة المنحوتة، نكتشف ثلاث مجموعات من النقوش[5] المحفورة أفقياً، في الاتجاه الأكثر عرضاً للقاعدة، أول مجموعة مؤلفة من ثلاثة خطوط، لها سمات مقطعية. الخط الأول هو توقيع الفنان، في حين أن الخطين الآخرين يُقرآن، وكأنهما تعليقات، أو عنوان خاطئ:

Sa li nu pa :Cholrlie inukpuk

شارلي آنيكبيك.

viende d'original) Tu tu va mi)

---

*نحات وباحث جمالي، أستاذ في كلية الفنون الجميلة – بدمشق.

** سيميوطبقا: تترجم عربياً "علم العلامات" أو السيمياء.

*** الأنوي: الشعب الأصلي لمنطقة كيبك الجديدة (كندا).

**** توبولوجيك: "هندسة لا كمية.. فرع من الرياضيات يعني بدراسة موقع الشيء الهندسي بالنسبة إلى الأشياء الأخرى، لا بالنسبة لشكله أو حجمه" المنهل – جبور وادريس – قاموس فرنسي – عربي.



لحم أيل
Ni a ku ka ni: niaqungani (sa (grosse tête
رأسه الضخم.

إلى اليمين من المجموعة الأولى، هناك خطان، ليسا أكثر من مقاطع، ولكنها تكوّن أرقاماً:

الخط العلوي مُشكلٌ من 1980، مسبوق بـ "C"، محاط هكذا "©"، الذي هو رمز عند الغربيين، للإشارة إلى حقوق المؤلف المحفوظة، وهذا يعني من تاريخ الصنع (أو سنة التسليم إلى الجمعية التعاونية؟).

في حين أن الخط في الأسفل، مُكونٌ من رقم، متبوع بخط، ثم سلسلة من 6 أرقام. وهذا هو رقم جرد التعاونية.

© 1980

5 – 119491

ثالث مجموعة من الخطوط موضوعة في الأسفل، وبالضبط بين أول مجموعتين، حيث تظهر ثلاثة أحرف[6] بسمات رومانية كبيرة: << E F F >>، وهذا ما يتطابق مع السعر المدفوع للفنان، حسب الشيفرة المستعملة، من قبل المولّج، باستلام المنحوتة في مكتب التعاونية في أنيكجياك.

على القاعدة، كما هو دائماً، وبالمركز تقريباً، تُلاحظ لصاقة، تلتصق ذاتياً (1.25 × 2 سم) مطبوعة بالأزرق الفاتح. وهذه اللصاقة تحمل في الزاوية السفلى اليمينية الرقم "5"[7]، في حين أنه في المركز، ومحاط بخط، شكل دبّ يمشي إلى اليمين. وسيكون من الضروري هنا الإشارة، إلى أن هذا النمط من اللصاقة، ليس هو النمط المستعمل عادة، من قبل تعاونية أنيكجياك.

وبنظرة سريعة إلى هذه المنحوتة[8]، تتكشف لنا سيطرة الرؤية الجبهية والظهرية، كما لو كان يُنظر إليهما كنحت نافر Bas - relief، الواحد مسند إلى الآخر، وهذا الأثر يتأكد بالنسبة الرقيقة لكتلة المنحوتة. وبالإضافة إلى هذا، فإن القمم المحيطية لهذين الروليييفين، تلامس، وتخط خطاً محيطياً، يسمح بالتمييز الكلي للوجه الأمامي عن الوجه الخلفي، دون أن يوجد، سطح انتقالي آخر يتضمن الإقفال.

وبالتأكيد، فإن هذه الملاحظات الأولية، سمحت لي لاعتبار هذه المنحوتة – آنياً – مثل روليييفين متكاملين، كما لا يمكن نسيان الأثر، الذي يعني – بالحقيقة – أن هذا الموضوع تقليدي، له سماكة، وهكذا سأعتبر الرؤية الجانبية اليمينية، مثل حالة تشهد، وتوضّح إشكالية العبور بين الوجهين الأمامي والخلفي لهذا الشيء.

وقبل التفحص بالتفصيل، للتنويعات البصرية والتشكيلية، وذلك بمسح (scanning) الرؤية المحيطية، ومن مسافة متوسطة، يمكن تقسيم هذه المنحوتة، إلى 16 منطقة رئيسية، وبترقيم هذه المناطق من R 1، إلى R 16. وهكذا سيكون للسطح الجبهي 9 مناطق كبيرة مرقمة من R 1 إلى R 9، وللسطح الظهري 7 مناطق تعلّم، بانتظام وبالتتابع الرقمي من R 10 إلى R 16. وقبل تبسيط قراءة الوجه الجانبي اليميني، وتطابقاته مع السطح الجبهي والسطح الظهري، سأحتفظ بالتشخيص المعمول على الوجهين الأمامي والخلفي، بما أن هذا يعني ذات المناطق الملاحظة، من زاوية أخرى.

وأخيراً.. وبرؤية بقعة / Foveal، سأعمل تقسيماً جديداً. لتحديد ما تحت مناطق، معلّمة بإضافة حرف صغير إلى رقم المنطقة 1a ،1b ،1c ...1n).

2- ديناميكية المتغيرات البصرية:

تعتمد السيميولوجيا المساحية ستة متغيرات بصرية: اللون، والنسيج (باعتباره متغير تشكيلي) البعد، الحدود / الأشكال، التوجيه، التموضع في الأبعاد الثلاثة (باعتباره متغير إدراكي).

2. 1- متغيرات بصرية تشكيلية:

المتغيرات البصرية التشكيلية، اللون والنسيج معالجان بطريقة مباشرة، في العلاقة الإدراكية.

2. 1. 1- اللون:

بواسطة الرؤية المحيطية، فإن هذه المنحوتة، تمثل كما يبدو أثراً أحادي اللون، الذي يكشف كتلة ثلاثية الأبعاد معتمة، أنه اللون الأخضر[9]، أسود تقريباً، مرقش بالعديد من البقع الصغيرة الفاتحة، بعض هذه الرقشات تتوحد، لتشكل بعض الترخمات الصفراء والبرتقالية المبعثرة، بمختلف الأشكال والأبعاد في كل مكان تقريباً على المنحوتة، وأكثر ما نلاحظه. يكون في المناطق R11 ،R2 ،R1.

إن حضور الأخضر الغامق، وكذلك حضور هذه الترخمات، وفي كل المناطق، ينتج ترابطاً، بفعل التناثر المعمم لطاقة التجانس. اللون والهيئة لعديد الترخمات، كانا يستطيعان، أن يصبحا عناصر ذات معنى، لبيان منطقة مصدر هذا

الحجر[10]. وبواسطة هذا الأثر بالذات، لتعيين القرية، ولأصل المنحوتة، ولكن هذه المسألة للمصدر، كانت هنا ثانوية، ويمكن اعتبارها جانبية.

ويمكن أيضاً، ملاحظة أثر التموج، الذي يظهر بلعبة الظلال والأضواء، على السطوح المشكّلة، بواسطة توجيهات متغيرة، ليست بلا انتظام، سأقول إذن، أن الصبغية Tonalité بشكل عام، ليس لها إلا أثر ضعيف في الطاقة، لأنها منتشرة بالتساوي، ولها قيمة جامعة لتحقيق لتجانس.

ومن المهم الانتباه، في المعالجة اللونية، أن شارلي آنيكبيك استخدم عنصراً خطياً غير ثابت، وذلك من وجهة نظر الصبغية، لتحقيق عدم التجانس، ولأجل تفريق السطوح في منحوتته: وهذا يعني أن التخطيطات، بمضيها وفق توجيه الإضاءة، هي مُدركة كأكثر فاتحة، أو أكثر قتامة، من المساحات التي تحددها. وهذه التقانة بالذات، سمحت للفنان بإنجاز الإيقاع في المناطق المميزة، وذلك بتكرار الحزوز: R1، R3، R10، R14. وباللمس.. فإن اليد، تحسّ – بوضوح – بهذه المتغيرات في السطوح المعلّمة بالتحزيزات العميقة، وببعض الانخفاضات الخشنة أيضاً.

2. 1. -2 النسيج:

إن سطح هذا العمل، ليس له فعل انعكاس قوي، ويمكن وصفه بامتياز، أنه سطح نصف كامد semi – mat جزئياً، تعلوه انعكاسات نصف لامعة semi lustrés – في جزئه الآخر فالنسيج هو خاصية الكتلة الملوّنة، التي تتغير تأثيراتها اللونية، بالامتصاص أو بانكسار الأشعة المضيئة. ومثلما يشير "ف. سانت – مارتان" فإن هذا الأثر البصري، يتقاسم الهيمنة مع اتجاه البقعة أيضاً. وسيُفهم إذن.. أن لمس هذه المنحوتة، يبديها لنا، مصقولة كفاية، حتى لو كانت في بعض الأماكن خشنة ومحبّبة قليلاً. وبمعنى آخر، فإن بشرة هذه المنحوتة، يمكن وصفها، بأنها مصقولة على بعض التحدبات: R11، R10، R9، R6، R5، فزوايا هذه التحجيمات هي مدورة، في حين أن الزوايا المشكّلة بالتحزيزات الأكثر صغراً، (مثل التي ترسم العيون) هي أكثر حيوية، لأنها ليست مصقولة.

إذا نظرنا بانتباه، نستخلص أن هذا الحجر بالحقيقة، كان مشذباً أولياً، بالحك، وبمساعدة حجر أو مبرد، وهذا ما أعطى الشكل العام للكتلة المنحوتة، وفيما بعد.. خطط "شارلي آنيكبيك" بمبارد أو نصول سكاكين أثلاماً، أكثر أو أقل عرضاً وعمقاً، قبل أن يصوغ الشكل، وبالنهاية صقل كل السطح بحكّاك مرن (صوف فولاذي أو ورق الصنفرة) مما سمح له بالتنعيم، وبالذات.. في مواضع استدارة الزوايا، وفجوات التحزيزات، مبعداً كل الخشونات غير المرغوبة ومع ذلك فهذا الصقل النهائي، لم يكن منفذاً بكثير من الدقة، لأننا نلاحظ في المواضع المحفورة والصعبة التوجيه، أشكالاً غير منتظمة، في المحطات الحدية والخشنة الملمس.

وتُلاحظ – بصرياً – رقشات على كل سطح العمل الفني، والتي هي بالرؤية القريبة، تشكل ترخمات بأبعاد متغيرة، متعددة الاتجاهات، ممتدة بتقوسات غير منتظمة، منفصلة (في مركز R11، يمكن رؤية الأغلظ)، وأكثر من هذا، فإن من الممكن ملاحظة – ودائماً برؤية مقاربة – أجزاء صغيرة لامعة، التي هي ظاهرياً مؤلفة، من ذرات كبريتور الحديد (pyrite de fer)، و (التي لها ميل للترابط بسهولة، مع سيليكات المغنزيوم، مثل الستياتيت). وأخيراً.. يمكن الملاحظة، بأن هذه المنحوتة مقطوعة، من حجر ضعيف الشفافية بمواضع منه، وهذه الظاهرة، تلاحظ جيداً في المواضع الأكثر صقلاً، ولكن لا يتمّ هذا، إلا على عمق صغير (بالأقصى على 1 إلى 2 مم)، وكل هذه المواصفات منتشرة بقوة، على مجمل الموضوع، مما ينتج عنه أثر عدم الانتظام بين كل المناطق.

أحادية اللون، وعدم انتظام الأنسجة، يؤمنان – إذن – وضع العمل بموضع منظومة، شديدة الطاقة جداً، لكي تسمح باختلافات العناصر الصورية للأجزاء: صياد /أيل/ قاعدة. وهذا الدور أنجز هنا، بالاستعمال الحاذق للثلم البسيط بشكل (V)، الذي ستوصف مواصفاته فيما بعد (الحدود / الأشكال).

2. -2 تغيرات إدراكية:

التغيرات الإدراكية هي النتاج الأكثر تعقيداً بالأصل، للميكانيزمات الداخلية للإدراك، الفاعلة على المثيرات الخارجية. وهي تخص الأبعاد (أو الكمية الحدود / الأشكال، التوجيه التموضع في الأبعاد الثلاثة (في المكعب الفرضي).

2. 2. 1: الأبعاد أو الكمية:

برؤية شمولية.. تؤخذ بالاعتبار تناقضات المناطق، والتنوع في أبعادها. اختلافات المناطق في هذه المنحوتة، تجعل لها سلم أبعاد للسطوح ممتد قليلاً:

إذا اعتبرنا المنطقة الكبيرة R5 في

الرؤية الجبهية، فإن هذه المنطقة، تتطابق مع ثنائية السطح، لكل من مناطقها المتجاورة: R1، R2، R3، R4، R6، R7، R9. وهنا يتوجب الإشارة أيضاً، إلى الحالة الخاصة للمنطقة R2، المجزأة إلى ست أجزاء تحت – منطقة – Régions sous، التي تبدو وكأنها المجال للوجه الأمامي، الأكثر طاقة، بواسطة العديد من تموجات السطح.

برؤية ظهرية.. السطح أقل تجزيئاً، وبذا.. فالمنطقة R11، تشغل سطحاً هو أكبر خمس مرات، من الامتدادات الوسطية لهذا الوجه، فمظهره الصليبي الشكل، يتضمن مركزاً، وأربع برزات مساوية وحدة، من خمسة أجزاء، مما يجعل هذه المنطقة مهيمنة، بعلاقتها مع كلية العمل، لأن القيمة الإجمالية لهذا الوجه، له ذات القيمة للوجه الأمامي، بواسطة المبدأ الصيغي للمحاكاة. ويتوجب أيضاً، أخذ الحساب للأثر، بأن من الممكن إنجاز تجميع للمناطق، لما فوق مناطق super- Régions، حسب المبادئ الصيغية، للتحليل الايقونوغرافي، لأنه يتوجب حينئذ إعادة بناء الأشكال الصورية، المجزأة في المراحل الأولى للتجزيء النحوي.

2.2.2: الحدود / الأشكال:

إن تغيرات الحدود / الأشكال، تظهر على مستوى التبدلات الكيفية بين منطقتين متجاورتين في المجال البصري المدرك بتلون، أو عدة تلونات (colorémes). الحدود البعيدة للمناطق هي محددة هنا، بواسطة قصر أو سرعة تغيرات الاتجاه نحو داخل الكتلة المنحوتة، وهذا يعني في الأغلب تجزيزات عميقة بـ "V" وهكذا فإن المناطق المقطعة هي أشكال مغلقة، معقدة، يمكن وصفها بدقة أكثر، من الأشكال غير المنتظمة وغير المتماثلة الحصر، المنتشرة في مساحة عريضة من الانحناءات.

يُشار أيضاً، أن هذا التقنية للتحزيزات، تسمح للنحات بتفعيل السطح لبعض المناطق بشكل خاص، وهكذا ففي الزوايا العلوية للوجه الأمامي، يوجد شكلان R1 و R3 اللذان يتضمنان أثلاماً محفورة بالتوازي وبانحراف، حيث امتدت محورياً، إلى الحدّ المحيطي للموضوع. هذه الأثلام المستدقة (9 أثلام في R1، و8 أثلام في R3) التي تدخل في أثلاث من سطح المناطق، ستمتد بنفس الطريقة، على الوجه الخلفي، في المناطق المتزاوجة الظهرية R10 و R13.

على الوجه الظهري، يوجد في أسفل المنحوتة شريط (R14) بقوس موقّع (من الإيقاع) بواسطة تحزيزات متوازية مغلقة، وهي تشكل سلسلة ملتحمة من 25 حلقة.

ومن جهة أخرى، فإن الأقصيين من هذا الشريط، يميلان – فرضياً – للتوحد (حسب المبدأ الصيغي للمحاكاة) مع أثلام المجالات العليا R10 و R12، كأنما لتشكيل فوق منطقة مفتوحة في R11a، R11B، R11d، وهذا له أثر، على موضعة R11، أمام المناطق R10 و R12 وخلف R14.

وبنظرة جانبية.. فإن هناك نمطين من "تجاور" الأشكال، قوبل بينهما، وهذا هو مكان الانتقال بين الوجه الأمامي، والوجه الخلفي للموضوع. حيث ميّز "أنيكبيك" اختلافات المناطق بقوة، ويمكن الملاحظة – جانبياً – أنه احتفظ دائماً، بتطابق حقيقي بين الأشكال، التي تخدم كمكان العبور بين أمام ووراء المنحوتة، والرابطة بين المنطقتين يُحس بها، لأن النحات، يحتفظ بنفس المدى، إلى حدود الأشكال، التي تمتد من وجه، إلى وجه آخر للعمل الفني، وبالعكس.. فإن "آنيكبيك"، أنتج أيضاً تفريقاً واضحاً جداً، وهذه هي الحالة مثلاً، بين R12، و R1، حيث يوجد تغير سريع وفظ، لتوجيه مسطحات تُترك على الزاوية الحادة، ولكن شكل التحزيزات، التي تتابع من منطقة إلى أخرى، تصون بالذات، وبكل تأكيد، هذه العلاقة بين المجالين المميزين.

يشار أيضاً، إلى حضور مجالات لعلاقات إشكالية، في R7a، وR8,R15 وR16، وهذا يعني الانتقال في المضمون، حيث تنزلق منطقة، في منطقة أخرى، دون أن يوجد قطع واضح للشكل، وهذه الآلية، تسمح بعبورات بطيئة ورقيقة بين مسطحات متعاكسة كلية ومع ذلك. يلجأ "شارلي آنيكبيك" إلى هذه التقنية، للعبورات الملطّفة، وبشكل قليل جداً.

على المستوى الشكلي.. يستطاع ملاحظة مجموعات محدّبة بقوة R11، R2، R5، R8، التي تتعارض مع المظهر المستوى أو المقعر للسطوح R4، R6، R7، R9، وهذه الألعاب التناوبية بين مسطحات محدّبة ومقعّرة، تعمل بوضوح، وبشعور أكثر، على النصف الأيسر (وهو الجانب الأيمن للصياد) من الجزء الجبهي للمنحوتة. وفي الواقع، فإن الجزء الأيمن من الموضوع، هو المسطح، الذي لن يكون فاعلاً، إلا بواسطة المسيرة النشطة للتحزيزات، ومن هنا يُذهب إلى



الوجه الظهري، الذي هو مستوٍ كفاية، باستثناء ما هو حاصل، في الزاوية المنفرجة المشكّلة على يمينه، بالمناطق R15، R11B، R12.

إذا كانت الإضاءة، في قراءة هذه المنحوتة، ليس لها إلا أهمية مختزلة، فإن بنية الفصل، بين السطوح، تستحضر ارتباطاً قوياً، مقابل ألعاب الضوء والظل، في الأخاديد المحفورة، على سطح الموضوع، وهذه الأخاديد هي الأمكنة ذاتها، للفصل بين اختلافات المناطق، وخلق روليفات (نحت نافر) مميزة.

2. 2. 3: التوجيه: la vectorialité

التوجيه يرسم الاتجاه في الأبعاد الثلاثة، الذي يأخذ حركة الطاقة، وهذا يرتبط بالتعرف على التوتر، وتوجيهه.

☐ بنظرة جبهية، أميز ثلاثة محاور شاقولية.

إلى اليسار: R1 + R4 + R7.

في المركز: R2 + R5.

إلى اليمين: R3 + R6 + R9.

وثلاثة محاور أفقية:

من الأعلى: R1 + R2 + R3.

في المركز: R4 + R5 + R6.

في الأسفل: R7 + R8 + R9.

والشبكة التي تشكل هذه المحاور الستة، لها الأثر لإنتاج تكوين لممرات ثابتة جداً، حيث الطاقات متقاربة قليلاً، لتمتد على كل السطح، الذي يشكل الجبهة.

يتوجب الإشارة مرة أخرى، أن المنطقة R5، تمارس ضغطاً على المناطق الأخرى، وأكثر من هذا، فإن المنطقتين R1 و R3 هما محددتان بحزمة من الخطوط القطرية، التي تتقارب نحو قمة المنطقة المركزية R5، التي هي من جهة أخرى، المنطقة الأكثر تقدماً (المدفوعة في الفضاء) من هذا المسطح، وهذا له الأثر، لخلق توتر نابذ من المركز، الذي يندفع بخشونة نحو أمام المجال المطابق لجبهة الحيوان، إن هذه الحركة، بقدر ما هي أقوى، هي – تناظرياً – معلّمة بالتوجيه القطري المنسجم، مشكلة بالقفاز والفخذ والأيسر للصياد، وبالقطر غير المنسجم المرسوم بذراعه، الحاملة لسكين، وبفخذه الأيمن.

يمكن أيضاً الملاحظة، أن R5، تميل للامتداد، لتغزو توجيه شكلها الشاقولي، المسجّل في التقسيم الأفقي للتوتر. وفي الواقع، فإن هذه الأفقية موضوعة بمجازفة، من خلال خطم الأيل، الذي ينزل بتثاقل، من الخط الفرضي الأفقي، المعلّم بالحدّ الأسفل للقفازات. ويتوجب أيضاً الإشارة إلى العلاقة المساحية، بين رأس الأيل، وبين حوضه الواسع، الذي يشكل مثلثاً ضخماً، مستدقاً نحو الأسفل، وهارباً إلى الأعلى والوراء.

أما بالنسبة للنظرة الظهرية، فلا نجد فيها طاقة نابذة، ولكن تعلقها التناظري، هو توتر مركزي جاذب، وفي الواقع، فإن المنطقة R11، التي تمتد في شكل صليب، تتلامس أفقياً – في منطقتين R11b، R11d فتتحمل سلالم توتر عالٍ مركزي، وأكثر من هذا فإن هذا التوتر العالي معلّم بشدة، بالتقعّر العريض في <<Y>> المقلوب، الذي يمتد من R11a إلى R11e، والذي يصبح قناة فاعلة محيطية.

وإذا أُخذت المنحوتة بالاعتبار، وبنظرة جانبية، فإني أستطيع الملاحظة، وبفعالية، إن كل أشعة الاتجاهات، تتقارب كلية، نحو المجال المركزي للوجه الموصوف بأنه محدّب، وأن الوجه الظهري، هو أكثر تجانساً بالاستواء، ما عدا المقعّر.

إن أثر إلا حديداب، في الجزء المركزي (المثلثي) من رأس الأيل، زاد بواسطة الأشكال المستوية والمقعّرة، التي تحيط: R9، R7، R6، R4. ويلاحظ في التسطيح الظهري، أن التقعّر، ما تحت منطقة R11، يعمل صدى للا حديداب الجبهي، وخاصة في R5.

2. 2. 4: التموضع في المكعب الفرضي:

نُلاحظ – ها هنا – ظواهر تكوين العمق في الحقل البصري، ومثلما سأشير، توجد عدة انفكاكات ناتجة عن حُرفيات لعدة نقاط نظر، وللزوايا الموجهة، بفعل تزامني في عديد المناظير. هذه الآليات، التي تظهر على الحدود للأحجام الداخلية، هي بعلاقة جدلية مع المكعب الفرضي.

سوف يُعمل التحليل على ثلاث مراحل: تقدير أنماط الرؤية المطلوبة. تشخيص الأوضاع المنتجة، والتعرف على المنظومات المنظورية.

2. 2. 4. 1: أنماط الرؤية المطلوبة.

انطلاقاً من الفحص الدقيق، لمختلف المناطق التي تتموضع هنا، مع العناصر الصورية Iconiques، أتعرف في هذه المنحوتة، على هيمنة قوية، للرؤية البقعية، المتمثلة بمسافة وهمية، على بعد

أربعة أمتار على الأقل.

وبنظرة جبهية.. يُلاحظ توزيع العمق على خمسة مستويات مختلفة، منطقة R2 (رأس الصياد) يتحاور مع المسطح المتقدم للمنطقة R5 (رأس الأيل)، وبنظرة أولى، وبواسطة مختلف الطرق، فإن رأس الصياد يُركَن على الحيوان. ما عدا أنه في الفحص الدقيق، لهذا الوجه الأمامي للعمل الفني، فإننا نحسّ بوضوح، التقدم الأكثر أهمية لجبهة الأيل (R5a و R5b) الذي يُدرك فعلاً، بنظرة قريبة جداً. القفازان العريضان R4 و R6 يمثلان عمقاً وسطياً، متساوي الحدين، الذي هو – وبالتناقض – يكون مساوياً، أو يكون متقدماً على المناطق R7 و R9. الجزء الأكثر عمقاً في هذا السطح الجبهي متموضع، في كل جانب، من رأس الصياد، في R1a و R3a: هذان المجالان المتوازيان، هما مائلان نحو الوراء، ويخدمان بفعالية، على عطف وجه الإنسان للأمام.

ومجدداً.. فإن هذين البروزين R1a و R3a، هما المجالان اللذان يجوبان أكثر مستويات العمق، لأنهما يمتدان، من المستوى الأوسط، إلى المستوى الأبعد. ومن جهة أخرى، فإن أثر مسافة هذا العمق الأكثر بعداً، هو موسّع، بفعل أن الفنان، مثّل البروزات الأصغر في الرأس الإنساني، وكأن هذه كانت مرئية بكثير من البعد، أو أن الرأس كان يعمل الموضوع، لأثر المسطح الكبير.

وبنظرة ظهرية.. لدينا رؤية للعمل، الذي يبدو في الظاهر أقل تموجاً. وفي الواقع، فإن مستويات العمق، ولو ظلت متعددة، وأقل تباعداً، فهي أكثر تجانساً، وأقل تناقضاً وبالجملة.. فإنها تتطابق مع الرؤية الخفيفة، والأكثر بعداً من الرؤية الجبهية.

وبالتراكب في المنطقة الكبيرة، في المنطقة R11، تُلاحظ المناطق R13، R15، R16، وهي تمرّ إلى مسطح سفلي بعيد قليلاً، في حين أن المنطقة R15، R12، تتواجدان على ذات الارتفاع، دافعتين إلى الأمام ما تحت المنطقة R11a (طاقية الصياد).

أضيف أيضاً، أن المناطق R13 و R15، تتقاسمان ذات المستوى في الوراء لـ R11، ولكن R15، تسجّل امتيازاً، بسبب توجيهها المنحرف، نحو الأسفل، وإلى اليمين. المنطقة R14، والتي هي مجال وسيط، بين R11، وفوق المنطقة المشكلة بـ R15، R13 و R16، لها تخطيط ميل، للدخول في المسطح، بسبب أقاصيها الموجهة بانحراف نحو الأعلى. أما بالنسبة للمنطقة الضيقة R16 (القاعدة) التي هي متراجعة، فهي تبدو أكثر بعداً قليلاً، من مناطقها المجاورة R14، R13 وR15. أخيراً.. فإن المنطقة الصليبية R11، تتحمل بعض الانغراز، بسبب الانحناء الخفيف، نحو اليمين، لما تحت المنطقة R11b، ومن هذا الانخفاض في Y المقلوب، الذي ينزل إلى مركز R11a، وينفتح في R11e.

وفي الرؤية الجانبية اليمينية، فإن فيها بعض الشيء ما هو أكثر استحقاقاً للمشاهدة، فالرابطة بين المرئيات الظهرية، وبين المرئيات الجبهية، تسمح بقفزات وبمقارنات مباشرة، بين المجالين، مما يساعد على الفهم السريع للمجموع، لكنه يحرّض أيضاً، على عدم الراحة الناتج، عن ضغط، عدم التشكل الواضح، في مجال الروابط المرسومة بغموض، في R11f / R2a.

إن وضع هذه الملاحظات في علاقة، يظهر الميل الواضح للتجميع الغامض، لعديد من طبقات الأعماق الوهمية. "شارلي آنيكبيك" لم يحدد بدقة وضع مختلف العناصر الصورية، في أثر العمق.

وعدم الدقة هذه، تحّرك الناظر، وتفعّل العلاقة بين حجوم هذا التكوين، التي ستبدو مع ذلك ساكنة للوهلة الأولى، فمجال الانتقال بين الوجهين الأمامي والخلفي، يمكن أن يكون منظوراً إليه بالفعل، كممثل لأثر العمق المساحي، الذي لن يكون معطى، بمقاييس دقيقة، لأن هذا المجال، يبدو غير محدد.

2.4.2.2 : تموضع المُحّدِث (المسبب).

وهذا يعني التعرف على التموضع والزوايا الموجهة للمُحّدِث، بواسطة العلاقة مع الحقل البصري، الذي ينتجه.

رؤية جبهية:

- رأس الصياد (R2) الذي يشغل موضعاً ستراتيجياً، في أعلى المنحوتة، يتطابق مع التوجيه الجبهي.
- البروزان (R1a و R3a) يقدمان لنا توجهات جبهية.
- رأس الأيل الممثل فيما تحت – منطقة: R5a، R5b، R5e، R5g يطرح توجهاً شاقولياً، من نقطة في الارتفاع، نحو الأسفل، برؤية مقاربة جداً.
- ثنائي أمام – الذراعين الممتدين، إلى قفازين ضخمين، يُسجَل في التوجه المائل الجانبي، نحو الأسفل، من اليمين إلى اليسار، حينما تؤخذ

بالاعتبار R6b و R6a.

– لأجل الكاميك (Kamik حذاء هنود أمريكا الشمالية). فهو يعني توجيهاً، انطلاقاً من نقطة عالية، موجهة نحو الأسفل، بانحراف جانبي، من اليسار إلى اليمين، في حالة المنطقة R7، ومن نقطة عالية جداً، موجهة نحو الأسفل، وبانحراف من اليمين إلى اليسار، لأجل المنطقة R9.

– ويعني هذا أيضاً "توجيهاً من أعلى نحو الأسفل، منظماً مع رؤية جبهية، لأجل القاعدة المرّمزة بالمنطقة R8".

رؤية ظهرية:

– لأجل الظهر، فإن البروز في R10، يُبدي زاوية موجهة من أسفل نحو الأعلى، وموجهة من اليمين إلى اليسار. في حين أنه، ولأجل المنطقة R12، فإن الجزء الأخر للبروز، يُبدي لنا زاوية توجيه، ذاهبة دائماً من الأسفل نحو الأعلى، ولكنها موجهة من اليسار إلى اليمين.

– المنطقة R11c، تعدّ صدى للجزء اليميني، من الشريط المحزز R14، وبالفعل.. فإن مركزه الموازي للجزء الأفقي، يمكن الإحساس به، بالتوجيه المائل من الأعلى إلى الأسفل، ولكن هذا يتحول، لأنه يوجد تعديل جزئي للتوجيه، الذي عُمل في الآقاصي للقطر في R14.

– المنطقتان المتجاورتان R11b و R15، تتشكلان، تحت ضغط التوجيه المائل من الأعلى إلى الأسفل، والموجّه من اليسار إلى اليمين.

رؤية جانبية:

– يوجد تقسيم تناظري للتوجيهات الواضحة، والمهيمنة في المجال الأكثر طاقة، مطابقاً الوجه الأمامي للمنحوتة من جهة لأخرى. في هذه الزاوية للإدراك، فإن ما يُحفظ، هي التوجيهات الجانبية، التي لها موجهات قوية، للانحراف من الأعلى إلى الأسفل.

ستُلاحظ إذن، سيطرة للتوجيه، بانحراف من أعلى إلى أسفل، وأكثر من هذا، ستلاحظ الزوايا العديدة الموجهة لهذا العمل، التي تؤكد ضرورة التتابع في الزمن، لمختلف المسيرات، لكي يوجد الإدراك المناسب لهذا. وسيُلاحظ أن عدم المشاركة المتزامنة "Simultanée coexistence" للعناصر الممثلة، هو الذي يطرح هذه المسيرات البصرية والإحساسات الحركية Kinesthésique المتعددة.

3.4.2.2 : منظومات منظورية.

سأتفحص هذا المنظومات المنظورية، والتشكيلات الحيزية، وبمعنى، آخر نقول، إعداد تخيل الحجم، أو العمق الوهمي، ولكن ف. سانت – مارتان، F.Saint- Martin، لم يشرح كثيراً هذا الطرح، في ملاحظاته المعطاة، على قواعد النحت، وإذن.. سأطرح التأويل التالي.

إذا كان المكعب الفرضي، له وظيفة تشخيصية "نظير الدور لمفاهيم الخلية أو الذرة، في العلوم البيولوجية أو الفيزيائية، وليس قابلاً للقياس بدقة، ولكنه ضروري لإعداد فرضيات عن الوظيفة لبعض عناصر البنية"[11]، وإذا كان "سانت-مارتان" يطرح استعمال هذا الحدَ الفرضي لغايات التحليل، فهذا لأنه يرجع- احتمالياً – إلى الإعداد لبنية معادلة للمسطح الأصلي الموصوف من قبل "كاندينسكي". ومن جهة أخرى، فقد كان من المؤسف، أن "كاندينسكي" لم يكن لديه بالذات تطوير لأفكاره حتى هذه النقطة. إذن.. إذا كان هذا المكعب الفرضي، يُوجب العمل للمسطح الأصلي، فهل يتوجب أيضاً، أن يتطابق مع هذا التقسيم الحيزي "لمسطح جبهي محدد ليس أبداً عليه، ولكن فيه، حيث العناصر التشكيلية موضوعة /مؤثرة/"[12]. سانت – مارتان يؤكد أيضاً، أن "الضرورة لكل تمثيل للعمق الحجمي، ستكون مبينة، انطلاقاً من البعد المسطح، المؤكد من قبل عديد الفنانين"[13].

□ المناظير التقريبية Proxémiques:

– مناظير بصرية: بواسطة تعاقب الأعماق على كل السطح. وهذا يتحقق خاصة، بمبادئ شكل / خلفية (مثال: R2 المحاط بـ R5b، R3a، R5e) التجميع (مثال: R4a و R4b) التنضيد (مثال: R5d على R5f، R5a، R5e) التي حصلت، بفضل قناة خطية للأثلام، التي يستعملها "أنيكبيك" لتحديد أشكاله. إن سلم الأعماق محدد جيداً بالرؤية الظهرية، والتنضيد مستعمل جداً فيها، كما في R11، الذي هو أمام R10 و R12، ما عدا أن هاتين المنطقتين الأخيرتين موجهتان بطريقة ما، بحيث أنهما عملتا تغيراً للمنطقة R11a.

يتوجب التدقيق مع ذلك، أن "ماري كاراني. Marie carani"، في دراساتها السيميوطيقية على المنظور، تدل بوضوح أن "هذا النظام، أقصى كل مفهوم للموضوع، وللحجمية، وللون المحلي،



[وأنه] لا يقبل اللون الوحيد"[14].

- مناظير متوازية: وهو الوضع بالتوازي لمتراصفات شاقولية من اليسار: R1، R4، R7،

من المركز: R2، R5، R8، من اليمين: R3، R6، R9.

وتستطيع المتراصفات، أن تنتظم أفقياً أيضاً:

في الأعلى: R1، R2، R3. في المركز: R4، R5، R6، وفي الأسفل: R7، R8، R9.

وبرؤية ظهرية، فإن هذا المنظور المتوازي، يبدو فاعلاً، باستعمال روابط فرضية، مثل الشريط الأفقي العلوي R10 + R12، الذي اكتمل بـ R11a، والذي يمكن وضعه بالتوازي مع R11d+ R11e + R11b، أو مع R11b + R11c (جزء متمم R15 + (R14.

- منظور بؤري (Focale):

هنا.. يستطاع التكلم عن منظور بؤري تقريباً. لأن في وجهي العمل كتلاً مركزية (R5 و R11) وهي الأكثر قرباً من النحات، وتشغل أعرض مساحة للمسطح، ما عدا أنه في هاتين الحالتين، لدينا أقل التفاصيل في السطحين، لكن التوحيد أكثر.

- منظور قابل للانعكاس Réversible:

هو بشكل ما مسؤول عن هذه المتعاقبات، التي تدفع نحو الأمام، إما رأس الصياد (R2)، وإما رأس الأبل (R5). ومما هو جدير بالإشارة، أنه إذا كان في هذا، بقية من الغموض المنظوري للشكل على الخلفية، فإن هذه القابلية للانعكاس، لن تكون كاملة.

- منظور ضام En damier:

بواسطة التوزيع المنتظم والمتعامد لتسع مناطق، متساوية تقريباً، عبر الرؤية الجبهية، وبإعادة الإنشاء الفرضي لذات الشبكة برؤية أمامية، فإن هذا يسمح لنا، بالتعرف على هذا النمط الخاص من المنظور، في هذا العمل الفني لـ "آنيكبيك".

□ المناظير البروكسيميكية العلائقية والمختلطة:

- منظور مقوّس أو كروي Courbe ou sphérique:

إذا اعتبرنا الأشكال ماضية للتصغير، أو على الأقل موجهة نحو محيط العمل، فإن هذا مضافاً إلى الأثر، بأن جزءاه المركزي هو الأكثر قرباً من المشاهد. فبالتالي.. يوجد – حقيقة – أثر لمنظور مقوّس.

- منظور محوري Axiale:

هيمنة التوجيه العمودي المركزي، في الوجه الأمامي، حيث تترامى نحوها مزدوجات تناظرية، من المنحرفات.

- منظور جبهي Frontale:

بفعل أن مسطحاته، ترتفع شاقولياً، وبالتوازي مع المكعب الفرضي.

- منظور المطابقة (Rabattiment):

في حالة القيادة نحو الأمام، وبالتوازي مع سطح العناصر، مثل أعلى الأحذية. وفي رؤية ظهرية: حافة المعطف تأخذ مذاهب منظورية للمطابقة، حينما تغير فجأة الاتجاه، لتدخل في المسطح. ولكن المثالين الأكثر ملاءمة، هما بالتأكيد الحذاءان والقفازان، التي هي منطبقة نحو الأمام بالضبط.

□ مناظير المسافة البعيدة:

- منظور مقلوب Inversée:

باعتبار التوجيه المسيطر، والموجّه بؤرياً نحو المركز، وإلى الأمام للمنحوته، أستطيع التأكيد هنا على استعمال المنظور المقلوب.

- منظور التعديل L'anamorphose:

البروزات عبر تعديلها، تشير إلى معالجة تشويهية ما، ومن هذا رأس الأيل، الذي يبدو ممتداً نحو الأسفل..

- منظور بطبقات En étagements:

هو النمط من المناظير، الحاضر بقوة في مجموع العمل. يُمارس مثل منظم، سامحاً بتوضع العناصر وفق سلم مسافة، حيث الأكثر سفلية هو الأقرب، والأكثر علواً هو الأكثر بعداً. ويظهر هذا الفعل، في الرؤية الجبهية، وفي الأشرطة الثلاثة الأفقية، فقد أنشئت فرضياً في R1، R3، ثم R4، R6، وأخيراً R7، R9.

وبرؤية ظهرية.. فهذا الأثر للتنضيد هو تنازعي: فما فوق منطقة R10، R12، اللتان يتوجب، أن تكونا مدركتين، كما لو أنهما الأبعد، لأن الأعلى هو على العكس، الأقرب من المشاهد.

وبمقارنة هذه المجموعات للمناظير، نلاحظ أن البنية البصرية للعمل الفني مبنية أساساً وفق مناظير تقريبية proxémiques، وأن مناطقها وزعت على مسافات ملتبسة، والتي هي بالكلية، تتموصف بالرؤية عن قرب.

وأكثر من هذا.. يجب الإشارة، أن هذا يعني جلاء المنظومة المشكّلة من عديد الطرق المنظورية، وأنه لا يوجد إذن منظور، ولكن قنوات منظورية موضوعة في

المكان.

2. 3- علاقات صيغية (gestaltiens):

تحمل التجميعات الصيغية ذاتيات أشعة التوجيه الحركية، وكذلك الطرق التصويرية، حسب مبدأ المحاكاة الصيغي، وبما أن هذه المناطق هي في علاقة مع التناظرية الثنائية، يمكن الجمع:

برؤية جبهية:

في الأعلى: R1 و R3

في المركز: R4 و R6

في الأسفل: R7 و R9

برؤية ظهرية:

في الأعلى: R10 و R12

في الأسفل: R13 و R15

وفرضياً.. يوجد أيضاً إمكانية الربط الأفقي، لهذه المناطق بالذات، بالرغم من أثر، R5 و R11، حيث تميلان للامتداد على المناطق المجاورة.

برؤية جبهية:

في الأعلى: R1 + R2+ R3

في المركز: R4 + R5 + R6

في الأسفل: R7 + R8 + R9

وبرؤية ظهرية.. فإن المنطقة R11 مع شكلها بصليب، تبدو متشابكة. هذه المناطق التي تميل للتوحيد، كما لو أنها كانت تخفي المجال الرابط بين هذه المناطق، وهذا يعني إذن لقاءً فرضياً بين المناطق.

في الأعلى: R10 و R12

في الأسفل: R13 و R15

وبالذات.. شاقولياً، يمكن ملاحظة التشكيل لفوق – منطقة:

برؤية جبهية:

في اليسار: R1 + R4 + R7

في المركز: R2 + R5

في اليمين: R3 + R6 + R9

وبرؤية ظهرية: فإن المنطقة R11، بسبب شكلها الصليبي، تعرض دائماً مشكلة العلاقات المتقاطعة:

في الأعلى: R10 + R11a + R12

في الأسفل: R13 + R11c + R15

برؤية جبهية.. هذه التنظيمات التماثلية، تمثل مواصفات متفردة جداً، على مستوى بنيتها: العمود الأيسر (R1 + R4 + R7) يشكل انحرافاً غير منسجم، في حين أن العمود الأيمن (R3 + R6 + R9) يظهر انحرافات منسجمة، وهذا ما يوجه، من جانب إلى آخر، كل الأشعة نحو المنطقة المركزية R5.

وبرؤية ظهرية.. لدينا R12 ،R10 و R14، التي وبالمحاكاة لعناصر خطية، تخلق فرضياً – أكثر أو أقل – "الشكل الجيد" لمربع في شكل مغلّق متقطع، (لأنه فرضياً ممتد).

هناك ما يثير الملاحظة، فكل قنوات هذه الأشعة الصغيرة الخطية، تلتقي وتتقاطع في ما تحت المناطق المركزية: R11a و R11e، اللتين هما بالذات تجويف مشكل من لقاء الأشعة الثلاث المعدّة في <<Y>> المقلوبة. وكما هي الصيغ الآتية من الإدراك الحسي لـ "العالم الطبيعي" فإن المناطق معدّة أيضاً، لمعالجات تصويرية، أكثر أو أقل تحقيقاً. وهكذا، يمكن التعرف على رأس الرجل في R2، المؤطرة ببروزات في R1 و R3، والتعرف على رأس الأيل في R5. حيث غنيمة الصيد هذه، مدعومة بقفازين (PUALUK) ضخمين، فالذي إلى اليسار، يمسك سكيناً (R4c و R5d). وهذه الرأس الضخمة للأيل، تستريح بين الرجلين الممتدين للكاميك (حذاء بفرو) في R7 و R9. المشهد موصوف على شريط الأرض، الذي عمل وظيفة القاعدة المكمّلة (R8).

وبرؤية ظهرية.. تتأكد العناصر المدركة بتوجيه جبهي؛ ظهر البروز في R10 و R12، يميل من كل جانب إلى وراء رأس الصياد. أسفل المعطف هو مجاور لمجال محزز (R14)، ومنه تبرز فخذا (R13 و R15) الصياد. القاعدة هي أيضاً، تتابع مجراها في خلف المنحوتة في R16.

2. 4- علاقات مساحية (Topologiques):

العلاقات المساحية تعبر عن روابط الوصل والتجاور.

2. 4. 1- التغليفات (enveloppements).

هذا التغليف يمكن أن يكون جزئياً أو كاملاً.

رؤية جبهية:

R1 R2 + R5 + R4
R2 R1 + R5 + R3
R3 R2 + R5 + R6
R4 R1 + R5 + R7
R1 + R2 + R3 + R6 + R9 +
R5 R7 + R4
R6 R3 + R5 + R9
R7 R4 + R5 + R8
R8 R7 + R9
R9 R6 + R5 + R8

رؤية ظهرية:

R10 R11a + R11d
R10 + R12 + R15 + R14 +
R11 R13
R12 R11a + R11b
R13 R11 + R14 + R16
R11d + R11c + R11d + R15



R14 + R16 + R13

R15 R11b + R14 + R16

R16 R13 + R14 + R15

بالتأكيد، يستطاع المضي أبعد كثيراً، في تشخيص التغليفات، لما تحت – مناطق، ولكن.. لا يبدو لي الاستمرار ذا معنى، بما أننا تعرّفنا سابقاً، على المبدأ القوي للتغليف، في منظومة سطح المنحوتة.

2.4. -2 الانفصالات (les separations).

إنها تخدم لوضع الاختلافات بين المتغيرات البصرية، وأقدم هنا مثالاً. عن الانفصالات بين المناطق المشار إليها لأجل تحليل العمل. وهذه الانفصالات، تسمح لي أيضاً بإدراك، مختلف أبعاد الأشكال في منحوتة "أنيكبيك"، وهي التي تمثل الحدود / الأشكال.

R5 = / = R1 ، R4 = / = R1 ،
R3 = / = R1 ، R2 = / = R1
R10 = / = R1 ، R9 = / = R1 ،
، R8 = / = R1 ، R7 = / = R1 ، R6 = / = R1
R15 = / = R1 ، R14 = / = R1 ،
، R13 = / = R1 ، R12 = / = R1 ، R11 = / = R1
.R16 = / = R1

2.4. -3 نظم التعاقب (Les orders succession).

مثلما رأينا سابقاً، في تحليل المناظير، فإن ما يوجد من التنضيد بطبقات، يُوجب أن يوجد تعاقب للأشكال على الشاقولي، مثلما هي الحالة بالرؤية الجبهية:

إلى اليسار: R1 + R4 + R7

في المركز: R2 + R5

إلى اليمين: R3 + R6 + R9

ويمكن ملاحظة تراصفات متشابهة في الأفقي، وبالذات، وفي الرؤية الظهرية. ويتضمن عمل "أنيكبيك" أنماطاً أخرى من التعاقب، وهذه هي حالة التجزيزات، التي توقّع الأقاصي العليا، للمناطق، R1، R3، R10، R12، وفي مجموع الشريط من المنطقة R14.

لدينا تعاقبات متقطعة أيضاً، مثلاً.. في العلاقات الأفقية الفرضية، التي تتحاور مع المناطق مثل R1 و R3، أو بطريقة مؤكدة أكثر، R10 و R12.

سنشير أيضاً، إلى أن أنظمة التعاقب مشوشة في الرؤية الجبهية، فلأجل متابعة مسيرة شبكة التعامد المقترحة- بواسطة تجزئة تماثلية للسطح، إلى تسعة أشكال أكثر أو أقل تساوياً – نواجه الجزء السفلي لـ R5، فنلاحظ الغياب للشكل المكمّل. ومن جهة أخرى، فإن هيئة الشكل R5 تتمدد، كما لو أنها تكمل هذا الفراغ.

2.4. -4 الروابط في العمق (Les liaisons dans la profondeur).

برؤية جبهية.. فالروابط في العمق، تعمل حسب مبدأ التجاور، وهي منتشرة تناظرياً، من كل جانب على المحور المركزي المرسوم بالمناطق R2 و R5.

وفي الواقع.. فإن المجموعتين الشاقوليتين R7، R4، R1 و R3، R6، R9 تتموضعان تماثلياً، في ذات المسطحات في الخلف من R2 و R5. المنطقتان R1 و R3 تتواصلان، لتشكلان خلف – المسطح الأكثر بعداً من هذا المشهد.

وأكثر من هذا، فإنها تؤطر المنطقة المركزية العلوية R2، وهذا له الأثر بإسقاط R2 تقريباً، على نفس المسطح R5. أما بالنسبة لهذه المنطقة المركزية R5، فهي مدفوعة في موضعها المتقدم، بشكلها المحدب، بواسطة التنضيد على المجموعتين الجانبيتين المشكلتين بـ R1 ، R4 ، R7 ، إلى اليسار، و R9 ، R6 ، R3 إلى اليمين.

يتوجب الإشارة، أنه يوجد غموض في مستوى التوضع في العمق، لهذه المناطق الجانبية: فهل R4، R1، و R6 هي على ذات المستوى لـ R7، R3، و R9؟..

يبدو أنه لا.. لأنه وبحسب مبدأ المنظور في طبقات (التنضيد)، فإن الشريط الأكثر ارتفاعاً، في واقعة R1 و R3، سيكون أكثر بعداً من R7 و R9، مما يوجب القول، أن الشكل المعقوف نحو الوراء للأقاصي العلوية لـ R1 و R3 يعزز هذا الشكل للعمق. أما من أجل المنطقة R8، فلديها أيضاً وضع إشكالي، لأنها تلعب ودفعة واحدة، الدور المجرّد للقاعدة، ودور الوظيفة الشكلية لأكمة. ومن جهة أخرى، فإن هذا الشريط R8، ينسحب من تحت الصياد، مما يجعله واضحاً قليلاً، دون منع كونه فاعلاً.

وبرؤية ظهرية.. فإن الروابط المساحية، تُوظّف بكل وضوح هنا، بواسطة التجاور، ولكن يوجد أيضاً مناطق، هي في روابط متقطعة، حيث التجمع، ينجرُّ فرضياً بالمبدأ الصيغي للمحاكاة.

ويمكن ذكر حالة حزوز المناطق R10 و R12، التي تدعم حواراً ضيقاً مع المنطقة R14. ومن جهة أخرى، فإن هذا الرابط الفرضي له الأثر بمشْكَلة الوضع الحيزي، للمنطقة الكبيرة R11: لأنه موحد، لـ R14، R12، R10، حيث تظهر هذه المناطق شاغلة، ذات المسطح



المتقدم، وتعمل التقعير لـ R11. وهذا يكون أيضاً، بواسطة أثر منظور التنضيد فإن R12، R10 تغطيان الوضع المميز، لأن يكونا أكثر تقدماً من R11، وأن R11 هو مدرك أيضاً، كما لو أنه في الأمام من R14.

سنشير أخيراً، لطريقة ربط الرؤية الجبهية والرؤية الظهرية، فالمنحوتة رققت حجوم الحدود الخارجية، لهذه المناطق، وباختصار الفسحة بين الأمام والظهر لهذه المنحوتة، وهذا ما سيحرّض المسرّع للعبور بين هاتين الرؤيتين المميزتين، وسيكون من السهل، الانتقال، تاركين فيض بعض الحجوم، في تدرج هادئ ومستمر، ولكن هذه المجالات هي إشكالية، لأن حدودها صعبة الترسيم.

2. 5- التركيب النحوي Synthése syntaxique:

الهيكل النحوي لهذا الصياد والأيل، المنحوت من قبل "شارلي أنيكبيك" يكشف (ويقدم نفسه) تحت الأشكال المتجمعة (والمتساندة) لزوج من النحت النافر.. Bas – reliefs، الذي يمكن تعيينه، مثلما أنه فوق – منطقة <<A>> لأجل الرؤية الأمامية، وفوق – منطقة <<B>> لأجل ما هو للرؤية الخليفة. وهذان الفوق – منطقة مهيكلان، بمستويات طاقة مقلوبة تماثلياً (حينما يدفع هذا من جانب، يخرج ذاك من الجانب الآخر)، وهما مرتبطان الواحد مع الآخر، ظهراً لظهر، بواسطة التطابق لمناطقهما المحيطية المميزة. وفي السماكة لهذا الوصل الخاتم، مما سيعمل تسريع العبور من الوجه الأمامي إلى الوجه الخلفي، وبالعكس أيضاً.

يكشف التقطيع النحوي لنا، أن النسيج والنسق اللوني، يجدان فعاليتهما، فيما ينتجانه، من التحام الأجزاء صياد /أيل/ قاعدة، وبهذا الفعل فهما يحددان دور، مبدأ التنويع الشامل، في معنى العمل. وبالفعل.. فهذه المنحوته هي أساسياً محرّكة، بفعل هذا الثلم الإسمي، الذي يجوب سطحها، محدداً اختلافات المناطق، والذي يسمح للطرق التصويرية، أن تتحقق فيها.

2. 5. -1 آثار الثبات Les effets de stabilité:

"الشكل الجيد" هو مربع المظهر العام للاثنين، لما فوق مناطق "B"، "A" وهو مستقر جداً كما أن العديد من المتغيرات البصرية الأخرى، تدعم هذا الفعل للاستقرار، وبدقة.. ما تقوم به.. أشعة التوجهات الشاقولية والأفقية، التي تنتشر في شبكة متعامدة، بقدر ما هي على الوجه الأمامي، هي على الوجه الخلفي. وهكذا.. ففي الفوق – منطقة "A" لدينا تسع مناطق مقبولة التساوي:

R9d + R9c + R9b + R9a + R7d + R7c + R7b + R7a, R6, R5, R4, R3, R2, R1 وأكثر من هذا، فإن أثر الثبات محمول بوضوح، بواسطة التوزيع التماثلي، من جانبي الفوق – منطقة R7 + R4 + R1، التي لها صداها في اجتماع R3+R6+R9، في حين أن الفوق – منطقة <<B>>، ورغم أشعة الصليب القوية للمنطقة R11، فإن التكوين يظل فرضياً في شبكة، وهذا بسبب التقسيم المتساوي لتسع مناطق، وتحت مناطق: R11e، R11d, R11b، R11a, R15, R13, R12, R10.

الترقيق للمجال الانتقالي، والحد الملتبس لغالبية هذه المجالات للعبور، يخلقان المسرّع للإدراك من الأمام ومن الوراء، وهذا ليس بدون تذكر الأثر لهذا العمل الصغير، حينما يُمسك في اليد، فأثره المسطح، يقوي توترات البنية الداخلية، وهذه التوترات معبرّة هنا، وبقوة أكثر، بواسطة الأشعة المركزية، التي تُسقط رأس الأيل نحو الأمام.

وبالرغم من كل الآليات الموضوعة في العمل الفني، لعمل تقدم رأس الأيل، فإن المعالجة في النحت النافر Bas-Relief هي – تحديداً – الأداة الرئيسية لكبح هذه الحركة نحو الأمام.

تموضع سكين الصياد، ووضع رأس الصياد في الأمام، وبين القرون البارزة يخدم أيضاً على تماسك رأس الحيوان في المسطح.

وفي الواقع.. فإن رأس الإينيك (الصياد) هو عنصر تصويري قوي جداً، وهو موضوع في وضع غامض، وغير مستقر متردد تقريباً، وهو يخدم ودفعة واحدة كضاغط وقابض، لأجل رأس الأيل.

2. 5. -2 الآثار المنظورية بالتنضيد وبالقلب:

Les effets perspectives en) (etagement et en inversion

يمكن تلخيص الموقف المنظوري، متذكرين، أنه في الرؤية الجبهية، فإن الأشرطة الأفقية

R3 ،R1، وR6 ،R4، وR9 ،R7، التي هي أوضاع حيزية مبهمة، تجد التحام العمق، في القراءة بالتنضيد لأوضاعها المعتبرة. وهكذا.. R1 وR3 تشكلان شريطاً متوضعاً في المسطح، أبعد من

R6، R4 وR9، R7، وهاتان المنطقتان (R7 و R9) كانتا في مسطح مقارب.

وبالعكس.. فهذا الإدراك هو مقلوب، حينما يُهتم به، في الشريط الشاقولي، في المركز: بالذات.. في حالة R5، R2، وفي حالة التقاطع، لما تحت – مناطق R7a, R7b, R7d، R7c، فالجزء العلوي هو أقرب للمشاهد، من الجزء السفلي، لأن المجال السفلي، أصبح في الواقع مكاناً، لانبثاق شكل صغير (خطم الأيل)، متوسعاً نحو الأعلى، ومرتبطاً، في هذه اللحظة، بالأثر المنظوري الحسّاس بالأبعاد، حيث الأشكال الأكثر كبراً هي الأقرب، والأصغر هي الأكثر بعداً.

برؤية ظهرية.. لدينا ذات النتيجة، حينما يُرى الجزء العلوي في R10 و R12، كما لو أنها القريبة أكثر للنظر، وهو أثر، حُصل عليه بواسطة ضغط الشكل المركزي الصليبي، في المنطقة R11.

3- 2. 5. القاعدة غير المستقرة:

القاعدة عنصر، تكلمت عنه قليلاً، ولكن له أهميته، في القراءة الكلية لعمل "آنيكبيك"، وهو الفوق – منطقة R8، الممتد في R16، الذي يمثّل خط الأرض، تحت المشهد الممثل. إن هذا المجال هو عنصر محرّك، والذي يجعل فضاء التمثيل ممكناً، لأنه يلعب ذات الدور للخط الأفقي، في الفضاء التصويري، ولكن نشعر..، أن النحات أراد تقليل الاصطدام به، معطياً له سماكة ضعيفة، وكابحاً له بالانسحاب، من تحت الصورة، وهكذا يصبح قاعدة مُبعدة، تظهر نحت الأرض، وتجعله متردداً باعتباره وكيئة.، وبالمقارنة.. فإن هذه القاعدة لها أيضاً كدور، أن تستحضر ثقل الجذب للمشهد. وهذا ما يلتقي مع بعض الملاحظات لـ "جان بلودجي Jean Blodgett" في عام 1976، بمناسبة منحوتات أنيكجياك.

وبالخلاصة.. ما هو هام هنا، هو الفهم بأن هذه المنحوتة، تكشف ذاتيتها، بواسطة منظومة آثار النحت الصغير (تأبه الطلسمانات؟..) والمعالجة في النحت النافر، وبالفعل.. فإن مسرّع العبور بين الوجوه الأمامية والخلفية، واستعمال القيمة التعبيرية، للحجز الفرضي (عُرّف في النحت النافر سابقاً) تقترب بتفرد، من الأثر المأخوذ بالوعي السريع جداً، للأحجام "الوهمية" للنحت الصغير المحمول باليد، ومن جهة أخرى.. فهذه الكفاية الذاتيّة autonomie هي هنا، أكبر كثيراً منها في ثنائي النحت النافر Kayak/igloo في عام 1988، حيث الموضوع تطور على خلفية.

وبالنتيجة.. يمكن اعتبار هذا المجموع النحتي مستقراً، بما أنه معمول، وفق مبدأ قوي للمساحية التغليفية، وأكثر من هذا، فإن كتلته الداخلية، تكشف لنا أشعة مركزية قوية، ولدت في انغراز الوجه الظهري، المتطابق تماثلياً، مع تقدم الكتلة المنحوتة، برؤية جبهية. وهذا يعطي الوهم بقوة دفع نحو أمام رأس الأيل، وإن هذه الأشعة التوجيهية، بقدر ما هي أكثر طاقة، فإن المعالجة بالنحت النافر، لا تقدم إلا الفضاء المصغّر، الذي يسمح بالتعبير فيه، وهذا ما يمارس ضغطاً قوياً، على "النابض" الطاقي.

3- خاتمة:

دون المطالبة بعالمية الطريقة، بما لا يقبل الجدل، فإن التحليل النحوي المطورّ، من قبل السيميولوجيا البصرية، أكّد خصائص تقصي، تتجاوز بشكل واسع النتائج، المحددة في محضر بسيط للانطباع المتلقي، في مواجهة عمل الفن، خاصة، حينما نأخذ بالاعتبار التأكيدات التالية، المعمولة، بمناسبة بعض المنحوتات لـ جوني آنيكبيك Johnny inukpuk "يؤكد النحت عند آنيكبيك أهمية هذه العلاقة، فهذه الأم المنحوتة، بنسب بطولية مدروسة، بحجم اليدين المبالغ فيهما، وحجم القدمين والثديين، وهي تحتضن طفلها إليها، هي أكثر من مجرد أم، فهي الحامية والمعطاءة، ومصدر قوة".

وذات هذه المبالغة، في الملامح التعبيرية موجودة عند "آنيكبيك" في "المرأة الموشومة" (على الغلاف). إن أسلوبه الفريد، والنوعية التذكارية البدائية، أثرا بشكل كبير، في كثير من الفنانين في منطقته من نهاية الخمسينيات، حتى أواخر الستينيات"[15].

وبالفعل.. فإن من الممكن ملاحظة متضمنات بين أعمال "جوني" وابنه "شارلي آنيكبيك" وخصوصاً في معالجة تمثيل الأيدي، أكبر مما هي في الطبيعة. ولكن، ما كشفه لنا التحليل النحوي، هو أن هذه الأيدي (أو كل الأجزاء التشريحية المحورة) تسجل امتيازاً، في نظام منظوري هجين، يجري وفق معالجة تحويرية، مبدّلة لقواعد نسب "البرتي"[16]، وذلك بالمعالجة المنظمة للأعماق المختلفة، بواسطة تدريج لامتداد الأشكال المطابقة، للنظام التالي: الشكل الأكبر، هو الأكثر تمثيلاً، كما لو أنه أقرب للمتلقي، وبالعكس لأجل الأشكال الأصغر.

"شارلي آنيكبيك" حرفي، عارف – بالمعنى الذي هو عند ليفي – ستروس lévi –strauss[17]. هذه القوة المَدْرمِمة للتحوير البصري، المنظمة للمناظير الأخرى غالباً، كما هو الأمر في التنضيد (وفق طبقات). والانقلابات المنظورية، التي تنتج عنها، تملك مبدأ قوياً للتفريق (للفصل).

وأعتقد أني قادر لتطوير الفرضية، بأن هذه الانقطاعات – وبدقة – (المباغتة عموماً)، هي التي تبرر لعيون العديد التسمية "منحوتات بدائية" حينما يحاولون وصف فن "شارلي آنيكبيك" وليست أبداً النكهة الغربية، لأي كان، والمطابقة لشعب بدائي.

وأخيراً.. وحتى لو أمكن ملاحظة – في هذا التطبيق، لمبادئ السيميولوجيا المساحية – كل الجدوى للطريقة السيميوطيقية، فإنه يبدو لي، أنها لم تكشف كل الأجوبة عن التساؤلات حول العمل الفني. وبالفعل.. هل توجد طريقة، سيكون لديها هذا الطموح، لكلية الشرح؟..

على الرغم من أن السيميولوجيا البصرية كانت معدّة جيداً للاستعمال، فإن ما يتوجب عليها هو القدرة للاقتران مع نظريات أخرى للمعنى، كي يكون لها توجهاً أكثر شمولية عن العمل الفني.

إن الطريقة السيميوطبقية لديها على الأقل، الامتياز بالتمييز الجيد، لمرحلتي المعالجة التحليلية، المستوى الأول الكاشف للنحو syntaxique (التمفصلات) في حين أن المستوى الثاني هو الدلالة la sémantique (معنى العمل).

وبهذه المناسبة، يمكن تثمين السيميولوجيا المساحية Topologique، التي ترود المستوى الأول- دون الإعاقة بالحقل الدلالي – والذي يبحث في العناصر الأساسية، القابلة للتحقيق، بواسطة التجريب المباشر على العمل المُلاحظ، وبالعكس.. فإن عملياتها الشاقة، تبدو أنها، تجعل من الصعب مع ذلك، استعمالها بشكل واسع، على مجموعة من الأعمال.

وأكثر من هذا، فإن هذه طريقة، تجعل من الضروري، المضي في إعادة تعلم الرؤية، وهو جهد، سيثبط العديدين. وبالفعل.. يمكن التأكيد، أن هذا يعني، أقل عرض للحصيلة، أقل من تجهيز مبادئ الطريقة المعقدة، التي يبدو مسيرها صدفوياً غالباً، بما أن هذه الطريقة مؤسسة على مبادئ الإدراك الحسي، وحيث يُعرف أن الإدراكات الحسية هي ظواهر متغيرة، حسب المدركين والقرائن.

ومع ذلك.. تظل هذه الطريقة للتحليل النحوي، مفيدة بالتأكيد، لأجل فهم المنظومة البنيوية، لمنحوتة "شارلي آنيكبيك"، وستسمح لي – حقيقة – بتقديم تحليل دقيق، للتعبير بشكل فعّال وجوهري، وذلك باستبعاد كل عقبات التأويل الاجتماعي – التاريخي للعمل.

ومن جهة أخرى، ألم يُعطِ تحليل البنيات التوجه إلى المعنى؟..

* * *

ملاحظات و مراجع :

(1) شارلي أنيكبيك: هو فنان آنوي، يعيش، وينحت في انيكجياك في نينافيك (كيبك الجديدة). ولد في الشمال الكبير الكيبيكي في عام 1941، ويحمل "disc number" 906 – E9. ولأجل تقديم الفنان وفنه بشكل أكثر تفصيلاً، انظر: Louis Gagnon “charli inukpuk, etude sémiotique d’un cas en art inuit” mémoire de maitrise. Québec, université laval, 1991, 167p.

(2) Fernand saint - Martin, “analyse syntaxique de

"mascarade" de pellan"
protée Chicoutimi,
unversité du Québce
á Chicoutimi, 14, 3,
.autmne 1986, p.29

(3) من فرناند سانت مارتان، سأستل التحليل للعمل التصويري "التقنع – "mascarade" لبيلان، المطوّر في ."protée"وهذه الشبكة للتحليل، ستكون ملائمة للفعل النحتي، بواسطة المعلومات المكمّلة، والمتضمنة في الفصل، "قواعد النحت" في كتابة "سيميولوجيا اللغة البصرية" "sémiologie du langage visuel" والنص "نظام النحت" "le systéme de la sculpture" المستل من كتالوك معرض رولان بولان "roland poulin"، المطبوع في 1983، من قبل متحف الفن المعاصر.

(4)الستياتيت هو سيليكات المغنزيوم، التي هي عموماً، مسماة حجر الصابون (soap stone) في سوق الفن الآنوي.

(5) هيلغاكوتيز Helga coetz، وضعت الاصطلاح، لهذا النوع من النقش، في مقال ظهر في 1974: "identifing marks on Eskimo inuit art "

في North/nord، أتاوا - وزارة الشؤون الهندية والشمالية، .vol xx 11 رقم 2، آذار - نيسان 1974، ص 6 - 9.

(6) نشير أن هذه الأحرف الثلاثة، حفرت سطحياً، أكثر من النقوش الأخرى، كما لو أنها عملت بيد أخرى، ومعناها.. نُقل إليّ بواسطة مسؤول عن الجمعية التعاونية لكبيك الجديدة.

(7)هذا الرقم هو المطابق الرقمي، لقرية أنيكجياك، في المنظومة الفيدرالية للجمعيات في كيبك الجديدة.

(8) الصور التوضيحية 1، 2، 3، تمثل ثلاث زوايا مشاهدة، ومختلفة بهذه المنحوتة. حين جلسة التصوير، كان هذا العمل معرّضاً، إلى منبعين ضوئيين°(3200) موضوعين جانبياً، الذي إلى اليسار، كان يشع بقوة أكثر.

(9) اللون: عرفت السيميولوجيا المساحية، 13 قطباً لونياً: أزرق، أصفر، أحمر، أخضر، برتقالي، أرجوان (برفير)، رمادي، أسود بنفسجي، ترابي، أبيض، وأيضاً وردي. الإشباع la saturation السطوع la luminosité، الصبغية la tonalité، والخاصيات فاتح / غامق، متغيرة، لأجل كل من هذه الأقطاب اللونية.

(10) دراسات مختلفة أظهرت، أن النحاتين يتزودون من منجم للحجر المحلي، وبالذات أحياناً، من مقالع خارج الشمال الكبير (أحجار مستوردة E.U) وهذا لا يمنعني، من التعرف، أن تكوين الستياتيت، يميز جيداً، كل هذه المناطق.

(11) F. saint - Martin: sémiologie du langage visual, Québec, presses de l'université du .Québec 1987, p.122

(12) .Ibid. p. 101

(13) .Ibid. p. 208

(14) Marie carani, études sémiotiques sur la prespeetive, Québec, université laval, 1989, .p. 53

(15) مجهول (؟) إعلان مثنى بـ ثنايا، مما يعطي 12 صفحة لنص قياس الصفحة 21.5×14.50سم the Toronto d ominion Gallery of inuit art, ,Toronto, vers 1988

(16) L. B. Ailberti, Della pittura, livre 1, 1436, 1e .éd., Bâle, 1540

(17) Claude lévi-strauss: la pensée sauvage, paris, plon, .1962, p. 33- 44

رسوم الجوهر..؟؟

وصناعة السيف الدمشقي..!!

د.عفيف بهنسي*

إنتشار السيف الدمشقي

انتشرت صناعة السيوف بعد الإسلام في جميع البلاد العربية ومنها دمشق التي كان لصناعة السيوف فيها شهرة وامتياز. ومن أبرز نماذج هذه السيوف، تلك التي كانت للخلفاء الأمويين وهي سيوف متميزة صنعها العمال الدمشقيون، مازال بعضها محفوظ في متحف طوب كابي سراي في اسطنبول.

ولقد استمرت صناعة السيوف الدمشقية رائجة معروفة في العهد العباسي تحدث عنها الكندي ووصف صناعتها تحت اسم الجوهر. ولكن هذا الوصف لم يكن كافياً للتعرف على أسرار الصناعة.

وازدهرت صناعة السيوف الدمشقية ابتداء من القرن العاشر الميلادي وكانت صناعتها تتم في دمشق وفق أسلوب خاص أطلق عليه اسم الدمشقة Damascinage بالفرنسية أو Damascining بالإنكليزية.

و يتحدث الكندي[1] عن السيوف لدمشقية فيقول، عرفت تلك بجودتها منذ القدم. وامتازت نصالها بقطعها الجيد، إذا كانت على سقايتها الأصلية.. والسيوف الدمشقية أقطع جميع السيوف المولدة. وتتراوح أثمانها بين خمسة عشر درهماً إلى عشرين.

ويذكر الكندي في رسالته نوعاً من السيوف يسمى سيوف الشراة، التي تقع جنوبي بلاد الشام في البلقاء، وهي سيوف نصالها من الحديد الأنيث (النرماهن) رقيقة طويلة.

وانتقلت السيوف الدمشقية وطريقة صناعتها إلى الأندلس، ولقد عني عبد الرحمن الثاني (822-852) بتشجيع صناعة السيوف في طليطلة وفي الميريا التي قطنها الدمشقيون خاصة.

ولقد برزت مزايا السيف الدمشقي خلال الحروب الصليبية حيث كان السيف الصليبي بسيطاً جداً وقصيراً، ويصنع من الحديد المطروق أو من البرونز، في حين كان السيف الدمشقي مصنوعاً من الفولاذ الجوهر. فأخذ

---

*مؤرخ فن و المدير العام للمتاحف و الآثار بدمشق سابقاً .

[1] انظر: رسالة الكندي، السيوف واجناسها طبعة ليدن287





المحاربون الصليبيون عن خصائصه وطرق صنعه، وكانت المادة الأساسية التي يصنع منها الفولاذ الدمشقي الذي تحدث عنه المؤرخون في ذلك الوقت، وأوضحوا افتراقه عن الفولاذ الهندي، مما يدفع كل شك في أصوله.

وهكذا انتقل السيف الدمشقي إلى الغرب عن طريق الصليبيين تحت اسم Damascinage.

انتقلت صناعة السيف الدمشقي إلى حلب، يشهد على ذلك سيف السلطان حسام الدين لاجين (ت1299) كما انتقلت هذه الصناعة إلى مصر، وفي متحف طوب كابي سيف للسلطان قايتباي (ت1496) ويبدو الجوهر متآكلاً فيما عدا التكفيت الذهبي، ويتصف مقبض السيف الدمشقي في ذلك العصر أنه مصنوع من الخشب ومغلف بالجلد، ثماني المقطع، يتسع تدريجياً باتجاه طاقيته المعدنية التي تزينها زخارف كتابية محفورة ونرى على الواقية الحديدية المتعامدة الشكل رسوماً زخرفية أما النصل وهو الأهم، فهو مستقيم ذو حدين، والغمد من الخشب المغطى بالجلد الأسود تزينه زخارف بارزة، وحلقة التعليق معدنية من الفضة وفيها دوائر تضم شريطاً كتابياً ويليها شريط من وحدات زخرفية على شكل مراوح تخيلية، وثمة رسم هندسي على شكل نجمة في الوسط.

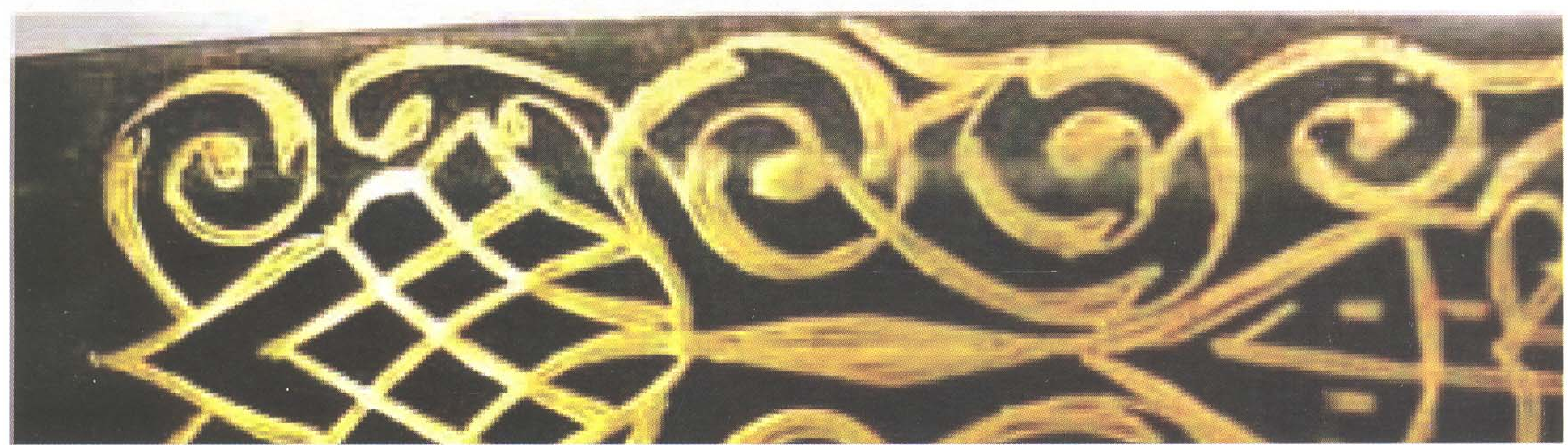
أقدم السيوف الدمشقية

في مقدمة كتابه «السيوف الإسلامية وصناعتها" [2]يتحدث المؤلف عن مجموعة السيوف الدمشقية الموجودة

---

[2] أونصال يوجل: السيوف الإسلامية وصناعتها نشر مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باسطنبول- نشر الكويت 1988م ترجمة تحسين عمر طه أوغلي وتقديم أكمل الدين إحسان أوغلي.





في اسطنبول حالياً في متحف طوب كابي والمتحف العسكري وكانت قد نقلت مع غيرها من الآثار الإسلامية في زمن السلطان سليم الأول في العام 1517 نقلاً من أمراء مكة وكانت محفوظة لديهم.

• من أقدمها، سيف يعود إلى نجم الدين أيوب (ن 1173م) وقبره في دمشق والد صلاح الدين الأيوبي وكان والياً في بعلبك ويمثل هذا السيف، الشكل التقليدي للسيف الدمشقي

• الذي نراه أكثر وضوحاً، في سيف السلطان منصور قلاوون (ت1290) وهذا السيف ذو مقبض من الأبنوس والنصل من الفولاذ الدمشقي وعليه كتابة مكفتة بالذهب تتضمن «عمل برسم السلطان قلاوون سنة 678هـ» وهو من صنع سالم بن علي.

وثمة سيف آخر مماثل عليه نقش يشير إلى أنه يعود للسلطان محمود بن قلاوون (ت1341م) وتبدو على نصل السيف رسوم الجوهر الخاصة بالسيف الدمشقي.

رسوم السيف الدمشقي

الزخارف على نصل السيف نوعان، نوع خاص بالسيف الدمشقي يسمى الجوهر يدخل في صناعة الفولاذ دون تدخل من الصانع أو النقاش ونوع ينقش على سطح النصل عن طريق التكفيت بمعدن الذهب، بشكل زخارف أسطورية أو نباتية وكتابات.

ومازالت صناعة الجوهر سراً لم يكتشف تماماً في مصانع اليوم، نحاول التعرف على طرائق صنع الفولاذ الدمشقي ونتائجه الزخرفية الطيفية القزحية وتسمى هذه التمشيحات التجريدية اسم «الجوهر» وقد يطلق عليها اسم «السفسفة» أو «الفرند» أو «ماء السيف».

وتبدو هذه التمشيحات على شكل خطوط حرة ذات ألوان قزحية، أو على شكل خطوط وبقع دائرية أو متعرجة وغالباً ما تبدو على شكل أمواج أو غيوم





لونية.

وسبب تنوع صيغ الجوهر كيفي يفاجئ الصانع إلا إذا ستطاع التحكم في نسب الشوائب التي تختلط بالفولاذ كالكربون والسيليسيوم والكبريت والفوسفور وقشر الرمان، أو التحكم في درجات الحرارة عند الإسقاء والإحماء.

صناع السيف الدمشقي

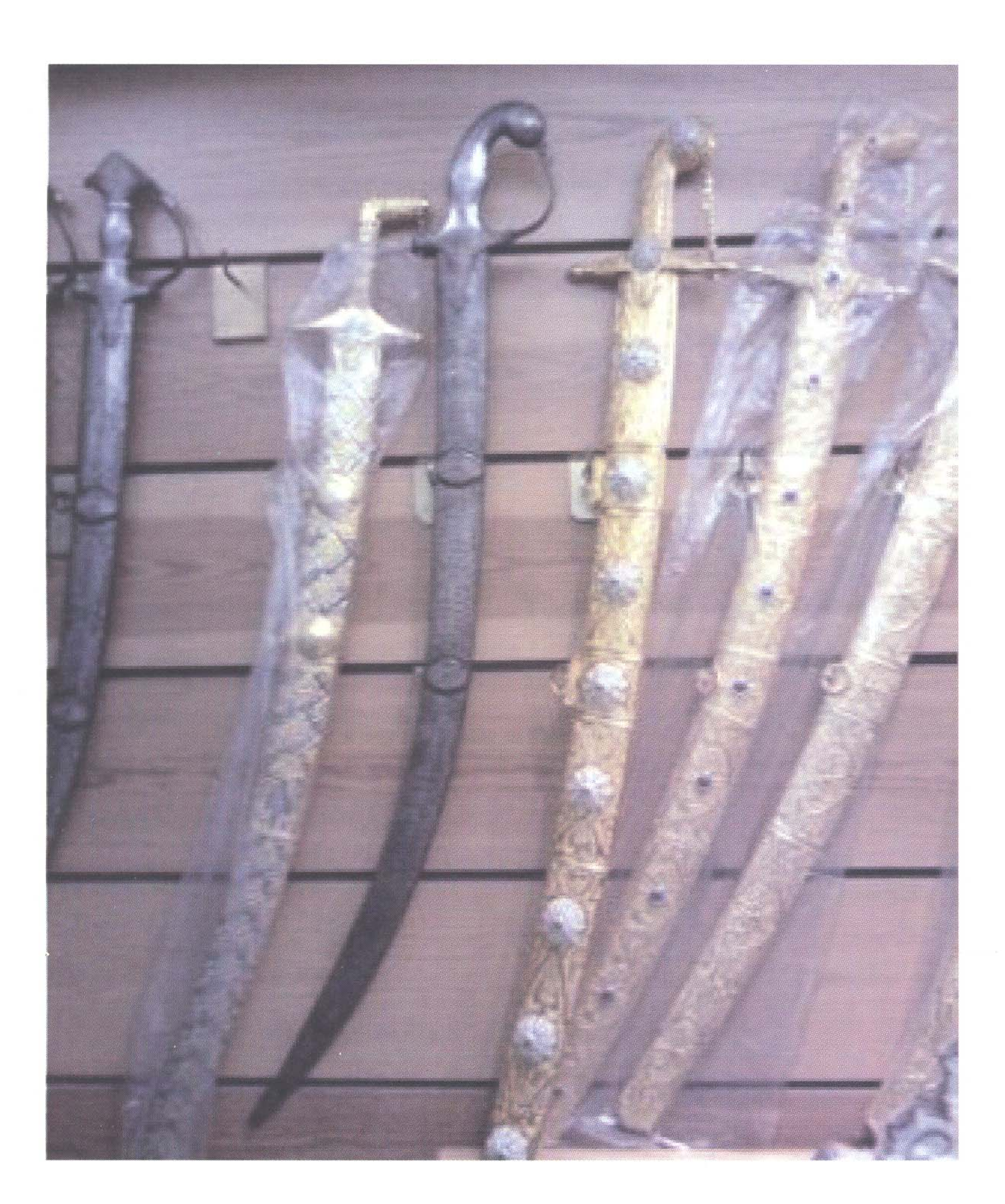
اعتادت دمشق في العصر المملوكي أن تمد القاهرة بالسيوف الدمشقية وكان من أشهر صناع السيوف إبراهيم المالكي ، وفي متحف طوب كابي سيف رائع مصنوع نصله المقوس من الفولاذ الدمشقي صنع للسلطان الظاهر قانصوه الغوري (ت 1500م) ومقبض هذا السيف حلزوني والواقية من الفضة متعامدة الشكل مطلية بالذهب وعلى وجهي النصل رسوم خرافية ونباتية محفورة ومكفته بالذهب.

ولا بد أن نقف عند إبراهيم المالكي صانع السيف الدمشقي الشهير في نهاية العصر المملوكي، والذي انتقل إلى اسطنبول بعد امتداد السلطان العثماني على سورية ومصر في العام 1517.

وكان إبراهيم المالكي قد ترك لنا عدداً من السيوف الدمشقية للسلطان المملوكي قانصوه الغوري وغيره، وكان اسمه منقوشاً على نصال هذه السيوف ومختوماً على سيلاناتها.

ومن صناع السيوف (يوسف سنقر) الذي صنع سيفاً من الفولاذ الدمشقي في العام 1585م إلى السلطان العثماني، وحصل به على إنعام من السلطان كما هو مسجل في سجلات الأرشيف العثماني.

وتعود عائلة سنقر في سورية إلى جدهم الكبير حاجي صونقور الصانع المملوكي الشهير الذي ترك لنا أكثر من أربعين سيفاً تحمل اسمه وكان قد صنع في الشام مجموعات من السيوف منها سيف للسلطان الغوري من الفولاذ الدمشقي ومن الواضح أن حاجي صونقور انتقل من الشام إلى اسطنبول وأقام فيها فترة، ، وفي اسطنبول حصل على إنعامات تتراوح بين 1500-2000 أقجة وخلع عليه السلطان ذات مرة، قفطاناً مصنوعة من قطيفة بورصة(1).، وكان له مصنع خاص في اسطنبول يمد السلاطين بإنتاجه.





ولم يكن هذا الصانع الدمشقي الماهر محسوباً على الصناع العثمانيين الأتراك، بدلالة عدم ذكر اسمه في سجلات الأرشيف العثماني . ونظراً لشهرة هذا الصانع، فلقد حملت بعض السيوف اسمه مزوراً على أنه حاجي صونقور قدم للسلطان بايزيد الثاني (ت 1511) عشرة سيوف وأربعة خناجر في اثنتي عشرة مناسبة مختلفة؟،

حدثنا السيد عصام العاني عن صانع دمشقي شهير اسمه أسد الله الدمشقي، ولقد حصل السيد عصام العاني على سيف منقوش عليه اسم أسد الله الدمشقي هذا وأطلعنا عليه. ولا بد من التذكير من أن اسم أسد الله أصبح أشبه بالماركة، استمر استعمالها خلال قرنين.

البحث عن سر رسوم الجوهر

ما زال مجهولاً سر تكوين الرسوم الطيفية الألوان والمجردة تكويناً كيفياً ، ولتوضيح ذلك لا بد من الرجوع إلى مرجعين هامين: الأول مخطوط بعنوان (تبصرة الألباب في كيفية النجاة من الحروب من الأسواء ونشر أعلام الأعلام في العدد)(1) لمؤلفه مرضي بن علي الطرسوسي، الذي عاش في دمشق والقاهرة خلال القرن الثاني عشر وألف هذا الكتاب الحربي بتكليف من السلطان صلاح الدين الأيوبي، وهو يتضمن شرحاً لصناعة السيوف، نقله عن الحكماء المتقدمين وعن من لا شبهة فيما يخدقه من صناع هذا الفن من متأخرين.

ولأن الطرسوسي كتب هذا الكتاب عن صناعة السيوف وغيرها في ظل الأيوبيين ومن جاء قبلهم ممن وحدوا بلاد الشام ومصر، فإن ما قدمه من

وصف يعني صناعة الفولاذ الدمشقي والسيف الدمشقي على اختلاف طرائق صنعته.

وأما الكتاب الثاني فهو كتاب «الجماهر في معرفة الجواهر، لأبي الريحان البيروني»(2) وهو يوضح بصراحة صناعة الفولاذ الدمشقي نقلاً عن كتاب ألفه حداد دمشقي.

ونسوق أولاً ما أورده الطرسوسي في مجال التعريف بطريقة صناعة الفولاذ الدمشقي فهو يقول: «صفة عمل الفولاذ الصحيح: ومعناه بأن تضاف إليه في حين، شبكة من العقاقير ما يخفف رطوبته، ويكسبه يبساً يسيراً تعتدل به طبيعته وتنفي الترابية المفسدة لترويقه التي خالطته في المعدن. وتصفيه من أذيانه تصفية يشرق بها نوره ويظهر فعله المستبطن.

يؤخذ من الحديد النرماهن وإن كان من رؤوس المسامير القدم كان أجود منوال، فيقي عليها وزن سبعة عشر درهماً اهليلج كابلي وابليلج(3) من كل واحد بالسوية ويضع الحديد في قصعة ويغسل بالماء والملح غسلاً نقياً ثم يلوث بذلك الدواء، ويصير في بوطقة ويذر عليه درهم ونصف مغنيسيا مكسر، وينفخ عليه في المسبك ثم يذوب ويجتمع بيضه، وذلك في أيام عدة ثم يبرد ويعمل منه سيفاً، فإنه سم قاتل. ونوع منه آخر يصنع بأن يؤخذ ثلاثة أرطال حديد نرماهن ومن الشابرقان نصف رطل يجعل الجميع في بوطقة ويلقى عليه وزن خمسة دراهم مغنيسيا وكف قضور رمان حامض وينفخ عليه حتى يذوب في المسبك ويتدور بيضه ثم تخرجه وتعمل منه سيفاً.

ونوع آخر يصنع من جزء مغنيسيا ذكر وجزء سنبد وجزء تنكار البوركس، يسحق ذلك جميعاً ويعزل ثم يؤخذ من برادة الحديد النرماهن النقي الجسد منّا فيجعل في بوطقة ويلقي عليه من هذه الأخلاط أوقيتين وينفخ عليه فإنه يذوبه ويرقه حتى يدور في البوطقة، ثم خذ جزء حرمل وجزء عفص بلوط وجزء صبر ومثل جميع هذه الأجزاء ذراريح، تسق ذلك ثم تلق على المن الحديد من هذه الأخلاط أوقيتين، ثم ينفخ عليه حتى ترى قد ارتفع من البوطقة شبيه قوس قزح، فإذا انتهى إلى تلك الحال فبرد ثم اطبع منه ما شئت».

ويمكننا أن نستخلص مما ورد في مصادر عربية موثوقة، طريقة صناعة السيف الدمشقي الفولاذي بالنقاط التالية:

1- إن السيف الدمشقي يصنع من الفولاذ الدمشقي المصنوع محلياً. وذلك عن طريق تفحيم الحديد المستخرج من بلاد الشام أو المستورد من خارجها وبخاصة الحديد المستورد من الهند أو من نفايات الحديد كالحدوات والمسامير.

2- ثمة شبه بين الفولاذ الدمشقي والفولاذ الهندي Wootz ولكن لكل نوع منهما طريقة صنع مختلفة.

3- يصنع الفولاذ الدمشقي عن طريق تحمية الحديد في كور أو عن طريق صهر الحديد في بواتق وسكبه، ويضاف إلى البوتقة مواد معدنية كالمنغنيس وذلك لزيادة لمعانه ومنع تأكسده.

4- إضافة مواد عضوية نباتية كالاهليلج أو قشر الرمان أو قش الرز أو الخشب أو أوراق الشجر إلى الحديد في البوتقة أو الحديد المحمى اللين، هذه المواد التي تصبح فحماً يختلط بالحديد ليكون فولاذاً ذا خصائص متميزة من أهمها: ظهور تسيمات على صفحة النصال يطلق عليها اسم الجوهر أو الفرند (أو الدمار أو الدبان أو الشرايين).

5- يطرق الخليط ليأخذ شكله النهائي وهو شكل السيف المستقيم ذي الشطب والتنزيلات الجميلة والكتابات

إن هذه المبادئ تبقى كافية لإيجاد الطريقة الحاسمة في صناعة السيوف الدمشقية، إذان التجربة والممارسة قمينة بكشف أساليب هذه الصناعة كشف نهائياً. ونحن ندعو مراكز الأبحاث في العالم للعمل على إنتاج الفولاذ الدمشقي ومن ثم السيف الدمشقي وممارسة إبداع رسوم الجوهر.

* * *

(1) حققه ونشره وترجمه كلودكاهن في مجلة: Buletin d'Etudes Orientales T. XII 1947. P-106

(2) البيروني أبو الريحان: الجماهر في معرفة الجواهر، مخطوط الاسكوريال رقم 9054.

(3) الاهليلج أو ابليلج، هو ثمر هندي من كابول



The Kingdom of Shadow
Fiber and Wood
240 cm
2000

عمل للفنان مصطفى علي. 2000

التشكيل السوري المغترب؟؟..

ازدواجية الانتماء وإشكالاته!!..

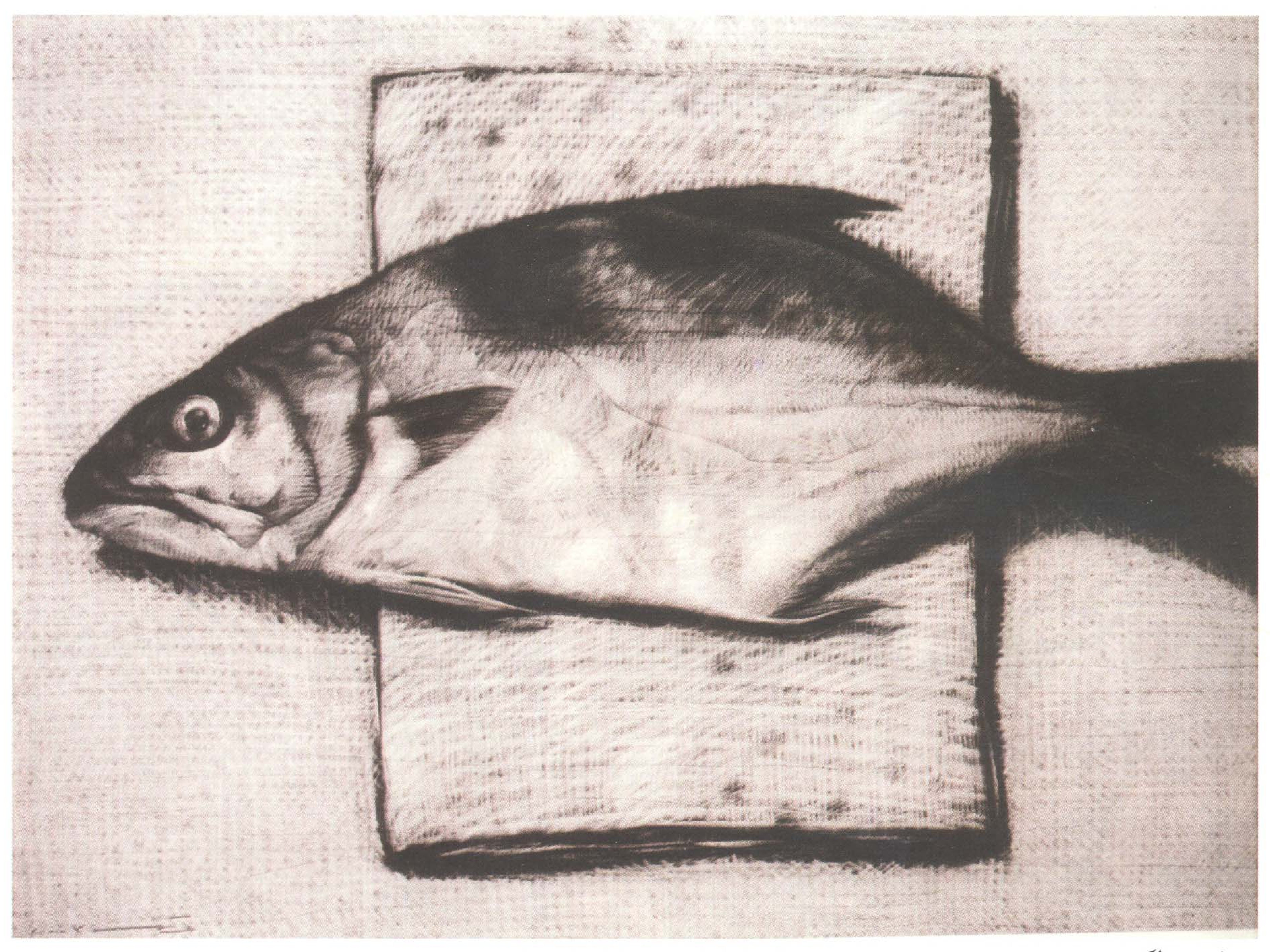
■ د. محمود شاهين*

كغيرهم من فناني العالم الثالث، ولأسباب شخصية وموضوعية، اختيارية وإجبارية، ينتشر عدد لا بأس به من الفنانين التشكيليين العرب، في مغتربات عربية وأجنبية عديدة. بعضهم حقق حضوراً لافتاً فيها، وعاود اتصاله بوطنه، وبعضهم الآخر، غاب أو كاد، عن الحياتين التشكيليتين في مغتربه ووطنه، لضعف في موهبته، وتواضع امكانته، أو لانشغاله باهتمامات أخرى، خارج إطار الفن الذي درسه، أو لانغماسه بطلب الرزق، وتجميع ثروة، تسعفه بالعودة إلى بلده، لتأسيس حياة جديدة، حملها في أحلامه منذ ساقته هذه الأحلام، إلى مغتربه، لكن للأسف، غالبية

* نحات عميد كلية الفنون الجميلة بدمشق .



برهان كركوتلي



يوسف عبدلكي

هؤلاء الحالمين، عادوا إلى أوطانهم بالأكفان، أو غيبهم الموت في مغترباتهم، أو هم بانتظار هذا الاحتمال أو ذاك، بعد أن التصقوا بهذه المغتربات، وأدمنوا نمطاً خاصاً من الحياة فيها، لا يسمح لهم بالعودة المظفرة إلى بلدهم، ولا بإثبات وجود لافت ومتميز في البلدان التي التصقوا بها!!

إذا ما أردنا إحصاء أعداد الفنانين التشكيليين العرب الذين درسوا الفن أكاديمياً، ولظروف خاصة ومتعددة، غادروا أوطانهم إلى بلدان عربية وأجنبية مختلفة، نجد أنهم ينضوون في فئتين اثنتين: الفئة الأولى، غادرت بهدف الاستزادة بتعلم الفن، واكتساب خبرة فنية وحياتية من مغترباتها، وغالبية فناني هذه الفئة، توجهوا إلى الغرب الأوربي والأمريكي، والفئة الثانية، توجهت إلى البلدان العربية الغنية (دول الخليج) لتحصيل المال. بعض فناني هذه الفئة، حققوا ما ذهبوا من أجله، وعادوا إلى الوطن، وبعضهم الأخر، استمرأ الحياة في هذه الدول، فمكثوا فيها، رغم أن حال الغالبية منهم، لا تسر إن على الصعيد المالي أو الفني.

ولأن ليس كل من درس الفن أكاديمياً، هو فنان بالضرورة، وقادر على التعاطي مع الإبداع، والاستمرار بفعل اجترارە، وإنما درس الفن للحصول على بطاقة مرور إلى الوظيفة، فحصل عليها، تاركاً الإبداع وحرائقه وقلقه ومتعه إلى المصابين بلوثته، ذلك لأن قلة قليلة، من الفنانين



ربيع الأخرس



زياد دلول

الأكاديميين العرب الذين اغتربوا عن الوطن، تابعوا مشوارهم مع الفن، وبرزوا من خلاله.

البعض من هؤلاء اكتفى بتقديمه وتسويقه في مغترباتهم، فغابوا جسداً وفناً عن أوطانهم، وبعضهم الآخر، حرص على إقامة جسر اتصال وتواصل، مع وطنه وفنانيه وناسه، بأكثر من شكل.

ولأنه من الصعوبة بمكان، الإحاطة بواقع الفن التشكيلي العربي المغترب ورموزه المنتشرة في أصقاع المعمورة، في عجالة كهذه، سنكتفي بالوقوف عند الفن التشكيلي السوري المغترب، وهو شريحة ومثال، يمكن أن ينسحب على باقي الدول العربية، لا سيما الدول التي يعاني مواطنها من ندرة فرص العمل، وضعف الدخل، وضيق فضاء الإبداع الحر والمفتوح.

في طليعة التجارب التشكيلية السورية المغتربة، تأتي تجربة الفنان المقيم في ألمانيا منذ العام 1957 (مروان قصاب باشي) التي حققت حضوراً لافتاً وهاماً في ألمانيا خصوصاً، والغرب عموماً.

مارس مروان الرسم والتصوير والنحت، أثبت وجوده في وطنه قبل أن يغادر إلى برلين، حيث درس الفن في المدرسة العليا للفنون الجميلة، ثم عاد إليها أستاذاً عام1977.



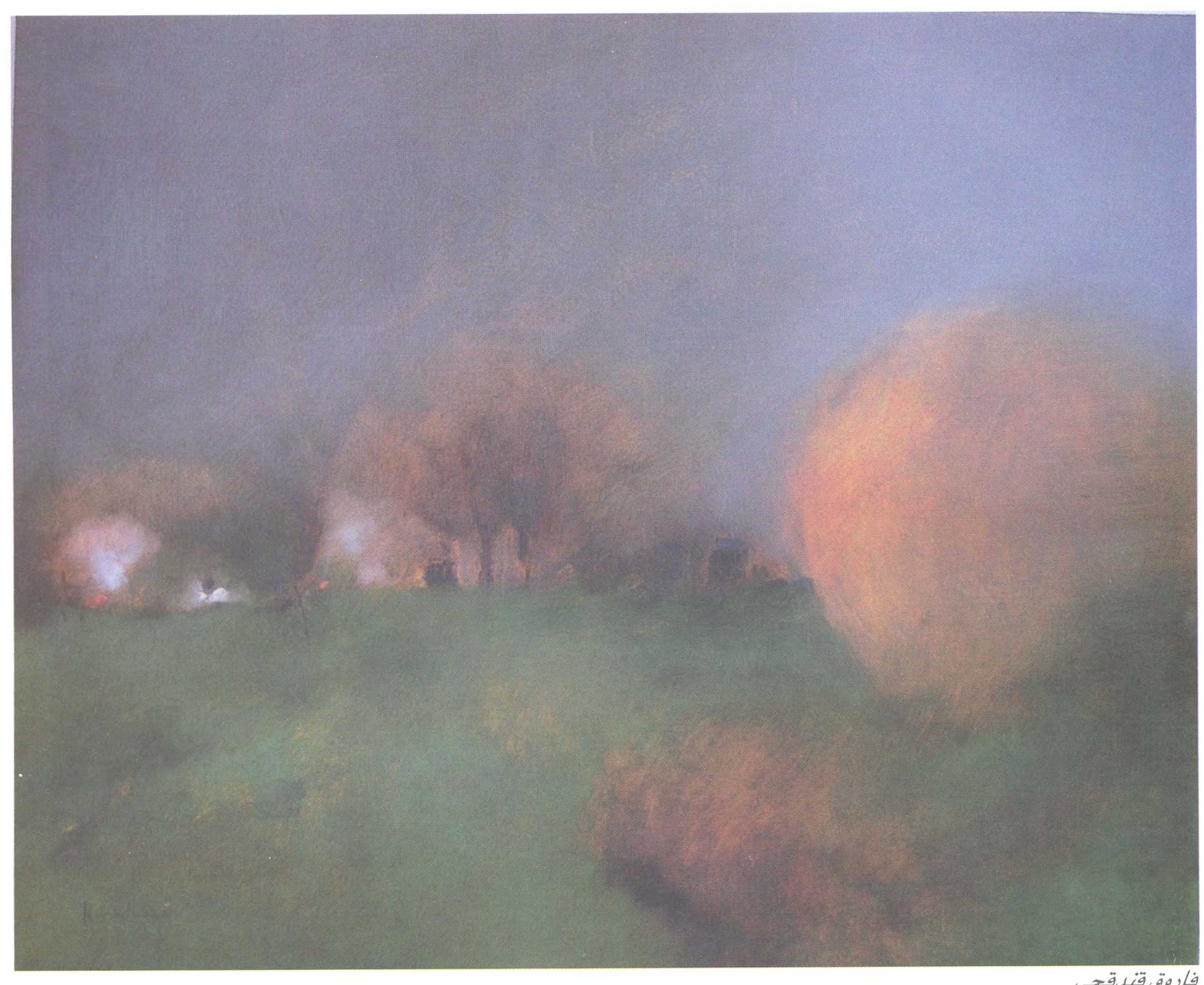
سامي برهان



عمر حمدي

اتسمت لوحاته بنزعة تعبيرية، ولاقت اهتماماً كبيراً من الباحثين والنقاد العرب والألمان. أقام عدة معارض فردية لأعماله في دمشق، خلال العقود الأربعة الماضية، آخرها معرضه الاستعادي الهام في خان أسعد باشا بدمشق العام 2005، ولازال الفنان قصاب باشي يتابع مسيرته الفنية الحافلة بالانجازات حتى اليوم.

ومن التجارب التشكيلية السوريّة الهامة التي اتخذت من ألمانيا مغترباً لها، تجربة الفنان برهان كركوتلي الذي



فاروق قندقجي

غادرنا فيها أواخر العام 2003 تاركاً لنا أرثاً فنياً هاماً، وقد قامت تجربته منذ بداياتها الأولى، على الرسم والموتيفات الشعبية العربية، حيث استلهم الفن الشعبي، واستخدم رموزه في منجزه البصري الذي كان أقرب إلى الرسمة الغرافيكية، أو المحفورة منه إلى اللوحة، ذلك لأن أبرز مقومات هذا المنجز، الرسم القوي، والزخم التعبيري للمنمنمات والزخارف والتطاريز وتداخلاتها، وقد اقتصرت غالبية أعمال الفنان كركوتلي على اللونين: الأبيض والأسود، والتبسيط المسحوي، ما أهلها لآن تُستنسخ متحولة إلى ملصقات وبطاقات بريديّة، سافرت إلى أنحاء العالم كافة، حاملة موقفه الحازم والصادق، تجاه قضايا وطنه وأمته، وفي طليعتها قضية فلسطين التي شكلت المحور الرئيس لتجربته الفنية.

ومن التجارب السورية الموجودة في ألمانيا، تجربة الفنان التجريدي (طارق مرستاني) والتعبيري شبه التجريدي (برهام حاجو).

ومن التجارب الفنية السورية المغتربة والهامة، تجربة الفنان والباحث عز الدين شموط المقيم في باريس، والمشتغل على خطين فنيين في آنٍ معاً.

الأول هو إنتاج اللوحة، والثاني الكتابة حول قضايا الفن



عز الدين شموط



عمر حمدي

التشكيلي العالمي المعاصر، وقد صدرت له مجموعة من الكتب الهامة حول ذلك.

تجربة الفنان شموط، واسعة الطيف، متلونة الأسلوب والصياغة، غنية المضامين، تصل بعض لوحاته إلى حد الإعجاز المدهش، لبراعتها في تصوير الواقع بأدق تفاصيله ومنمنماته، وهو واقع يتماهى بالخيال بحيث يمكن تسميته (الواقع السحري) أو (ما فوق الواقع) وقد انتهى إلى هذه الصياغة، بعد عدة مراحل كان للتجريد محطة فيها.

ومن التجارب التي اتخذت من باريس مقراً لها، تجربة الغرافيكي ورسام الكاريكاتير (يوسف عبد لكي) التي اتخذت هي الأخرى منحيين: الأول هو الرسم الكاريكاتيري الذي يقوم بنشره في عدة صحف ومجلات عربية، والثاني إنتاج اللوحة الخاصة به، والمقتصرة على اللونين الأبيض والأسود، وعلى موضوعات عاديّة مأخوذة من الواقع، لكنها



عاصم الباشا

في اللوحة تأخذ أبعاداً دلاليّة وتعبيريّة تتجاوز مفهومها المباشر.

ومن التشكيليين السوريين المقيمين في فرنسا، (بشار العيسى) الذي حمل في ذاكرته مشاهد رائعة من ريف محافظة الحسكة، وبنى عليها لوحة حديثة مضت بعيداً في الاختزال اللوني والشكلي، لكنها لم تغادر الضفاف الواسعة للواقعية. وكذلك تجربة الفنان (صخر فرزت) التي وصلت إلى نوع من التجريد الحديث المتفرد في خصائصه الفنيّة والتعبيريّة،وقد غادرنا هذا الفنان في الرابع من آذار 2007.

ومن التجارب الفنية البارزة التي اتخذت من فرنسا مغترباً لها، تجربة الحفار (زياد دلول) الدائمة التواصل مع الوطن، من خلال المعارض الفردية العديدة التي شهدتها دمشق له، إضافة إلى عدد من المشاركات في معارض جماعية.



مروان قصاب باشي

وزياد يمارس إلى جانب اختصاصه الأكاديمي (الحفر المطبوع) إنتاج الرسمة واللوحة، كما قام بوضع أربعة كتب لبرامج التربية الفنية للمدارس الجزائرية، وعمل لبضعة سنوات أستاذاً للفنون في المعهد التكنولوجي لمدينة الجزائر، وخلال تشرين الثاني الماضي، أقام معرضاً هاماً لأعماله الحديثة في حقلي الحفر المطبوع والتصوير، معرضاً هاماً في صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق، رافقه كتاب متقن الطباعة والإخراج، وثق لهذا المعرض ولتجربته الفنية الواقفة في البرزخ الفاصل بين التجريدية والتعبيرية.

يعيش في فرنسا أيضاً، مجموعة أخرى من الفنانين التشكيليين السوريين أمثال: صبحي عبد النايف، مصطفى النشار، إبراهيم جلل، رفيف رفاعي، أمين الدوخي وغيرهم الكثير، غير أن تواصلهم الفني مع الوطن نادر إن لم نقل مقطوعاً.

وفي برشلونة باسبانيا، يستقر الفنان فؤاد أبو سعدة الذي بدأ تجربته في محترفات كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق واقعياً تعبيرياً، ثم انتهى بها إلى حقول التجريد التي يراها المطاف الأخير لكل فنان، لكن لوحة أبو سعدة لا تزال تحمل شيئاً من أصولها الأولى، ومن خصائص المكان الذي جاءت منه.

وفي هذه البلاد أيضاً، تستقر تجربة النحات المتميز

(عاصم الباشا) التي تحرص على التواصل الدائم مع وطنها، عبر المعارض الفردية والجماعية، وللفنان الباشا تجربة مواكبة في الأدب والترجمة، وهو يتخذ من التعبيرية منحى واتجاهاً لتجربته الفنية.

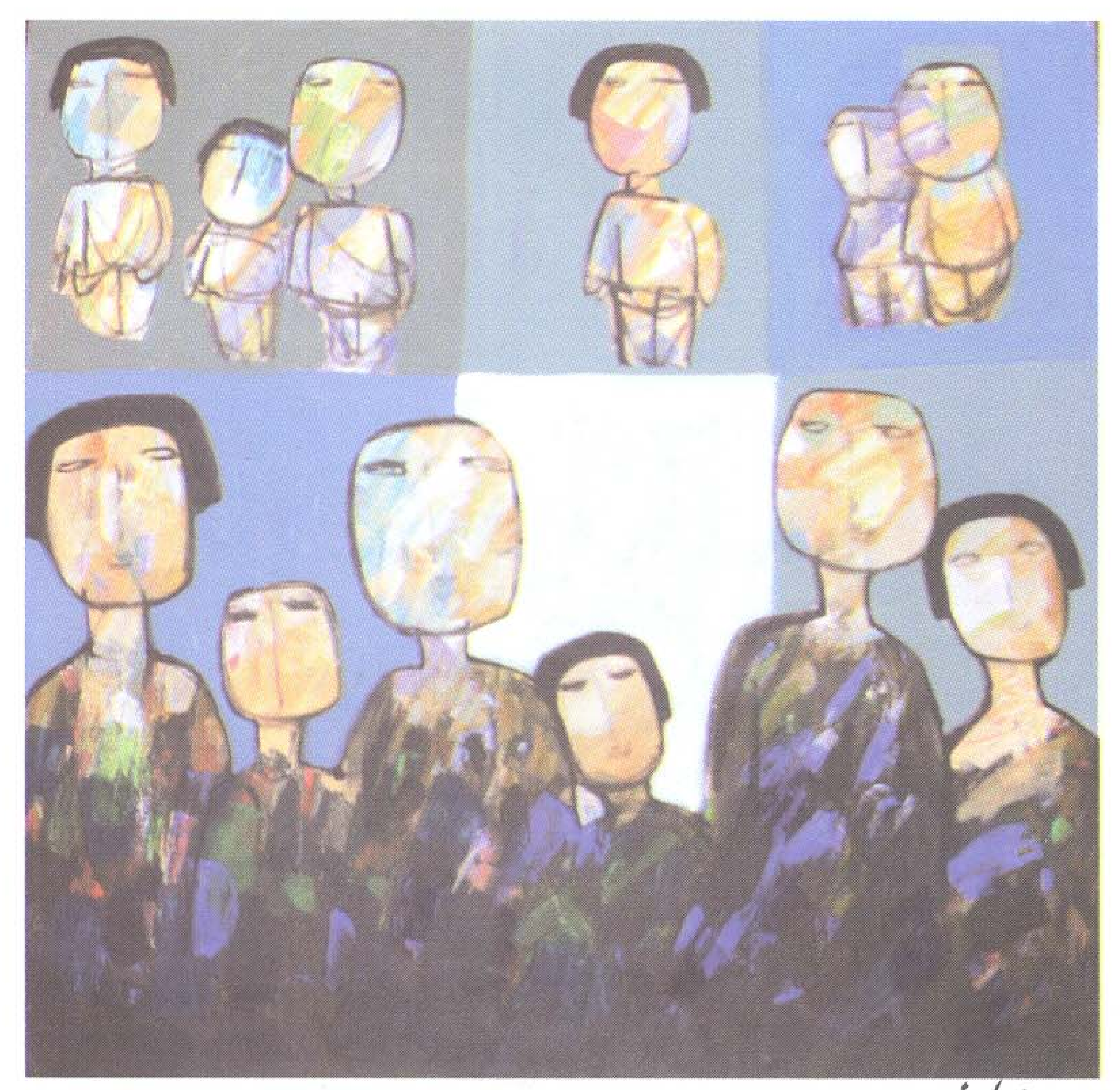
وفي ايطاليا، برزت تجربة الفنان التشكيلي السوري الراحل (مصطفى يحيى) وتجربة الفنان الحروفي (سامي برهان) وتجربة الفنان (صلاح كيلاني) و (مأمون علواني) و (بطرس الرمحين) ولاحقاً (لطفي الرمحين) .... وغيرهم.

أما في الدول العربية، فثمة تجارب تشكيلية سورية كثيرة، بعضها غادرنا أصحابها في مغترباتهم كالفنان عبد اللطيف الصمودي الذي رحل في دولة الإمارات العربية المتحدة قبل مدة، وقد اتخذ الصمودي من التجريد الزخرفي ذي الخصائص العربية الإسلامية، اتجاهاً أساساً له.

ومن الإمارات تطل تجربة الفنان والناقد طلال معلا، وسهيل بدور، وثائر هلال، ومحمود حسو، وطريف الحسيني، واسماعيل الرفاعي، وباسم الساير، وحسن إدلبي، ونصر ورور .... وغيرهم.

ومن السعودية تجربة الفنان فاروق قندقجي، وربيع الأخرس، وعبود السلمان ... وثمة تجارب تشكيلية سورية أخرى كثيرة، منتشرة هنا وهناك من أركان المعمورة، بحاجة إلى متابعة وتوثيق، خاصة تلك التي تمكنت من إثبات حضور لافت في مغترباتها، وأضافت إلى الفن الذي تشتغل عليه ما هو جدير بالتوقف عنده ودراسته، ومن ثم إضافته إلى رصيد الحركة الفنية التشكيلية السورية المعاصرة التي تجاوز عمرها القرن.

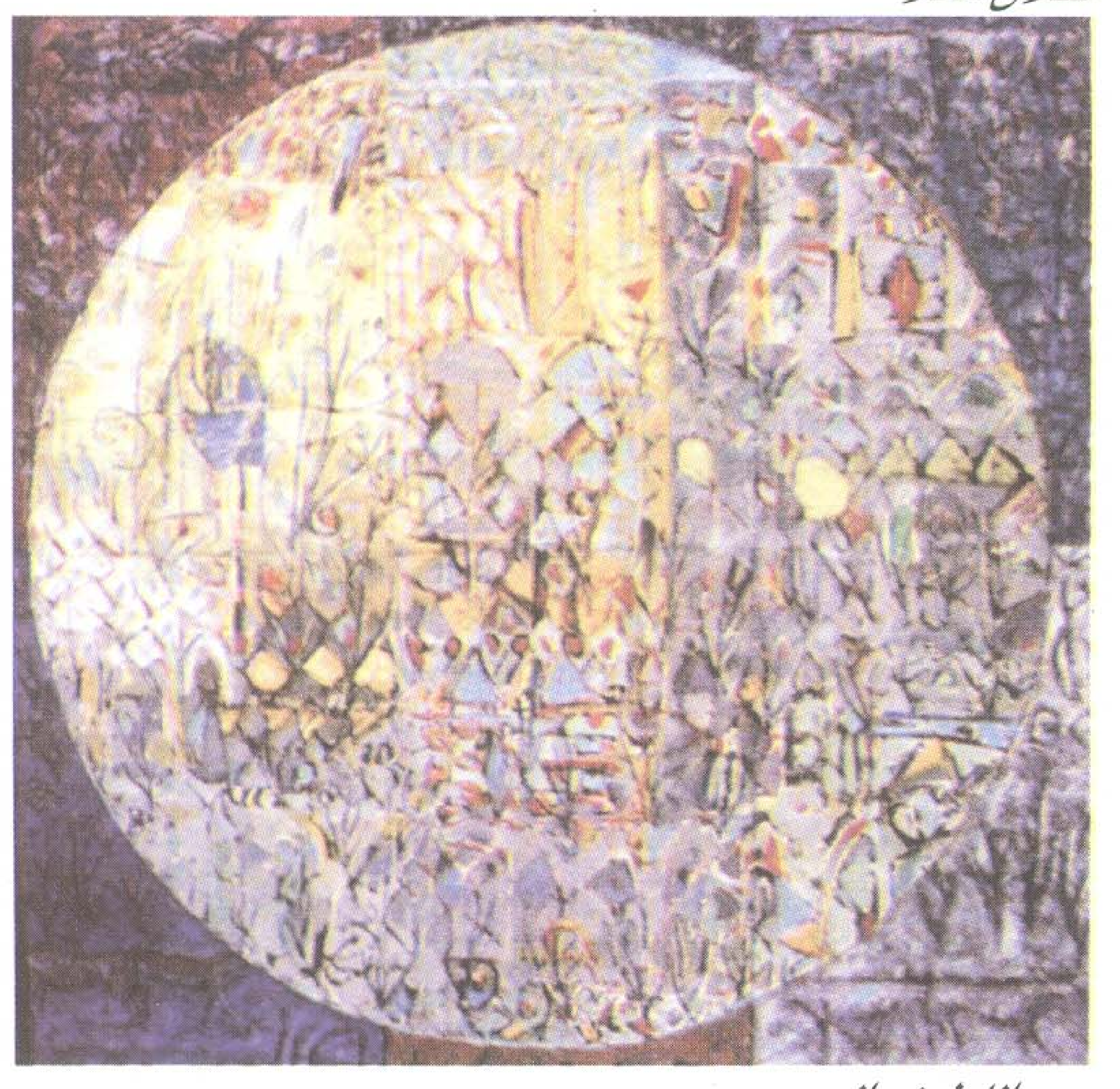
* * *



حسن إدلبي



طلال معلا



عبد اللطيف الصمودي

الفن في الشرق الأدنى القديم !!..

■ ندى نزار شاهين*

الشرق الأدنى القديم هو المنطقة التي شهدت ازدهار عدَة حضارات على امتداد الوطن العربي القديم وخاصة (مصر- بلاد الرافدين - سوريا) وذلك حوالي الألفين الثاني والثالث ق.م.وكان الفن إحدى أهم النواحي التي تناولها هذا الازدهار وفي جميع مجالاته سواء أكان نحتاً أو تصويراً أو فنوناً تطبيقية.

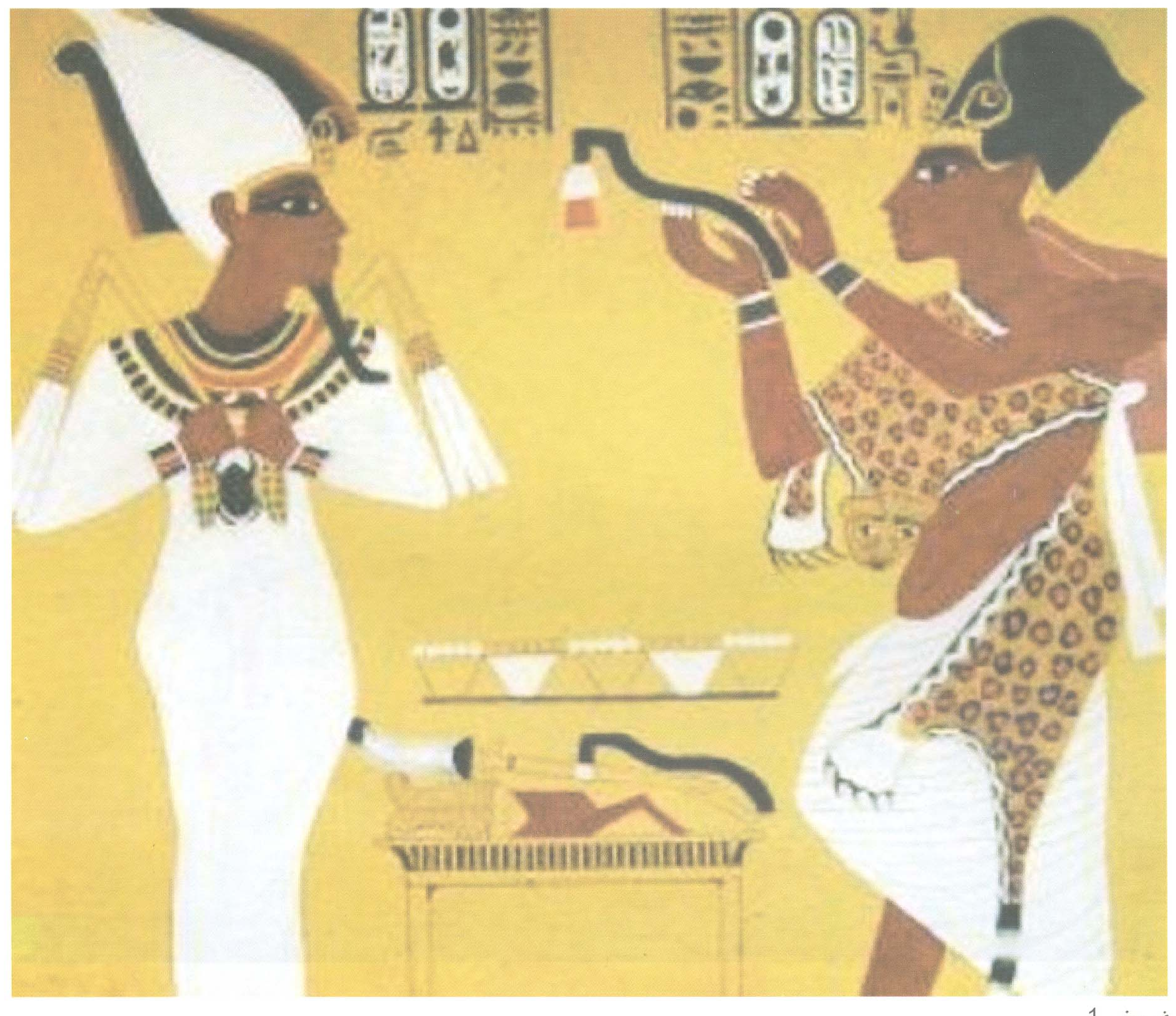
لم يبق الفن عند الإنسان في الشرق الأدنى القديم كما هو عند الإنسان البدائي حيث كان فناً مبسطاً ذو خطوط محددة، بل تطور وشهد نقلة نوعية وخاصة في مجال البناء،حيث لم نعد نرى التصوير الرمزي والمختزل للموضوعات بل أصبحنا نرى التماثيل والرسوم الضخمة والكبيرة والمسلات وأخذت الأشكال تتجه نحو الواقعية بشكل كبير ولم يقتصر الإنسان في الشرق الأدنى القديم على رسوم وتصوير الحيوان والإنسان فقط كما هو الحال عند الإنسان البدائي بل صور الآلهة وهذه الآلهة قد تكون برأس طير وجسد إنسان وغيرها من الهيئات الإنسانية والحيوانية.

الفن في مصر

النحت: بالنسبة للنحت هناك العديد من التماثيل الخشبية والجصية والفخارية والحجرية الصلبة وكانت كلها مشغولة لتعيش عبر الأزمنة ولتكون بديلاً عن الجسد في بعض الظروف الاستثنائية، كذلك توجب أن تكون شبيهة بأصحابها وتعكس خصائصهم الخلقية والخُلقية ، وكانت التماثيل اصغر من الحجم الطبيعي، أما تماثيل الملوك فكانت اكبر من حجم الناس العاديين وكانت تلون بألوان طبيعية وخاصة عندما يكون التمثال من الخشب أو الجص ومن الأمثلة على ذلك تمثال رع حتب من مقبرته في ميديوم وتمثال نفرتيتي الموجودة في برلين والذي يبدو آية من آيات الجمال وعملاً نحتياً يضج بالحياة وقد كاد النحت فيه يبلغ حد الإعجاز وهناك أيضا التماثيل الخشبية ذات النزعة الواقعية والتي تبرز الموسيقيين والراقصات وفرق الجند المسلحة ويلاحظ فيها اختفاء الرهبة الدينية وغلبة الطابع الشعبي عليها. ومن التماثيل المهمة أيضا تمثال رمسيس الثاني في معبد أبي سنبل. وعلى الرغم من التنوع والتعدد الكبير في الأعمال النحتية إلا أن هناك سمات عامة تشترك فيها أهمها:

1- قاعدة محظورية الالتفاتة وميلان العمود الفقري.
2- تحاشي النحات الفرعوني الفراغات ضمن التماثيل الحجرية.
3- تكون أرجل التماثيل الواقفة مشدودة وتطأ الأرض

* اجازة في الآثار و المتاحف .



فرعوني 1

بكلتا القدمين.

4- تمد التماثيل أرجلها اليسرى أولا حينما تجسد وضعية السير.

5- حاول النحات المصري القديم إسباغ الحياة على تماثيله بإضافة خامات عده في التمثال الواحد كالعيون الزجاجية وغير ذلك بإعطائه ألوان أكثر طبيعية.

التصوير: في مجال التصوير نشأ اصطلاح يحدد الطريقة التي تظهر فيها الشخصيات المختلفة ضمن المشاهد على جدران القبور فالملوك وكبار الموظفين يظهرون وصدورهم باتجاه المشاهد رغم كونهم في وضعية جانبية. أما عامة الناس فيصورون بشكل جانبي كلياً، أما الصور التي كانت تنفذ في دور السكن فلم تكن هذه القواعد مطبقة فيها. وانطلق المصريون يعبرون عن الحياة بأسلوب متحرر فكانت أجسام البشر أكثر امتشاقاً ورشاقة في الحركات وكانت صور الحيوان أكثر طرافة وتنوعاً، وأسفرت ثورة أخناتون عن ظهور أسلوب في التصوير ينزع إلى البساطة والصفاء والتوجه إلى الطبيعة للاستفادة منها وأبدعوا صوراً تفيض حيوية خاصة كتلك التي عثر عليها في مقابر بني حسن وهي مرسومة بالألوان الزاهية. وكما كان للنحت سمات مميزة هناك للتصوير الفرعوني سمات عديدة منها:

1- التصوير رمزي وغالباً ما تكون مختلطة بالكتابات الهيروغليفية.



الفن السومري 2

-2اتخذت شخوص الملوك وعلية القوم وضعية خاصة:

آ-الوجه جانبي والعين أمامية.

ب-الصدر أمامي.

ج-الأرجل جانبية.

-3تختلف حجوم الشخص في اللوحة تبعا لمكانة أصحابها الاجتماعية والدينية.

-4 اكتفى المصور الفرعوني بإبراز البعدين في الأشكال المرسومة.

-5الألوان بسيطة حارة وغير مركبة.

أما بالنسبة للفنون التطبيقية المصرية فلم يبق للمصريين من جاراهم في روعة هذه الفنون وخاصة في العهود المتأخرة حيث كانت الأواني والأثاث والحلي التي عثر عليها في مقبرة توت عنخ آمون آية في تطور وتقدم هذا الفن الذي يمتاز بالخصائص التالية:

-1استعمال أوفر عدد ممكن من الخامات،كالعاج والأبنوس والذهب والأحجار الكريمة والزجاج والميناء والرخام.

-2الاعتماد على صيغ نباتية مستوحاة من زهرة اللوتس والبردي أو النخيل، وعلى رسوم رمزية ذات أصول إنسانية وحيوانية.

-3وحدة الأصول الفنية بين الفنون التشكيلية وهذه الفنون التزيينية إن كان في الأسلوب أو الموضوع أو في التلوين والخامات.

-4شمول هذه الفنون الأثاث والحلي والمراكب والعربات



الفن السومري

والتوابيت والأدوات والأواني كالمرايا والكؤوس والملاعق.

إن هذه الخصائص سواء أكانت في النحت أو في التصوير أو غيرها تدل على أن الفن المصري بقدر ماكان فناً متنوعاً وغنياً، لكنه كان في الوقت نفسه يتسم بالجمود والالتزام بمعايير محددة وخاصة فيما يتعلق بالتماثيل.

الفن في بلاد الرافدين (السومري-الأكادي-الآشوري)

اختلف الفن في بلاد الرافدين عن الفن في مصر وخاصة من ناحية القبور ففي حين كانت القبور المصرية تتميز بالضخامة والفخامة، كانت القبور في بلاد الرافدين بسيطة وذلك بسبب طبيعة البلاد المختلفة حيث كان هناك افتقار للأخشاب والأحجار مما أثر على الفنون الأخرى عموماً. ويمتاز فن النحت السومري بأنه فن ديني عموماً يخدم غرضاً محدداً ويبدو أن أولى المنحوتات التي عثر عليها في بلاد ما بين النهرين إنما تعود إلى ماقبل الربع الأخير من الألف الرابع ق.م. وهي قطعة نحتية من الألباستر بطول /18/سم وتبدي هيئة في حالة تعبد وتمتاز بنعومة تقاطيع الوجه. وعثر كذلك على رأس سيدة الوركاء من أوروك مصنوع من الرخام الأبيض وهو يعكس عمقاً في التعبير على الرغم من أن أحد طرفي الأنف مهشمة



الفن الآشوري

والمادة التي تشكل العينين والحاجبين مفقودة أيضاً. وقد برع الفنان السومري في جمع خامات ثمينة عديدة كالذهب والفضة واللازورد واللؤلؤ والأحجار الملونة في تمثال واحد وتدل الأدوات التي عثر عليها في المقبرة الملكية التي تعود إلى فترة أور على ما وصل إليه فن النحت في الحجر والمعدن في حوالي منتصف الألف الثالث ق.م. أمّا فن النحت البارز أو النافر في سومر فهو فن روائي مكرس لتصوير الأحداث التاريخية والحياة اليومية ونشاط الناس. وهناك تماثيل لغوديا ملك لاجاش السومرية وهي تمثل غوديا جالساً أو واقفاً وهي متأثرة إلى حد كبير من حيث الأسلوب بالفن الأكادي، لكنها بقيت محافظة من حيث الموضوع على الآداب المعروفة في وضعيات الجلوس.

وفي المرحلة الأكادية عثر على قطعة نحتية برونزية تعد من أجمل نتاج بلاد الرافدين. وفي مجال النحت النافر في المرحلة الأكادية نذكر مسلة نارام سين وهي عبارة عن قطعة مخروطية الشكل من الحجر الرملي وتعتبر تتويجاً لفن النحت النافر في أكاد، أمّا الأختام الأسطوانية التي صنعت من الحجر البازلتي الأسود والتي حفر عليها مشاهد معكوسة مأخوذة من الأساطير والحياة اليومية المعاشة، فقد كانت شكلاً مميزاً من أشكال فن النحت الرافدي.وأمّا بالنسبة للنحت الآشوري فيعكس افتتان الفنان الآشوري بالقوة وبمباهج الحياة وكانت الهيئات الحيوانية الضخمة ذات الرؤوس البشرية وغير البشرية المجنحة وغير المجنحة تملأ واجهات المعابد والقصور والمباني، والفن الآشوري عموماً ليس فناً دينياً بل دنيوياً يتحدث عن البطولات ويخلد انتصارات الملوك. ومن أروع الأعمال النحتية الآشورية ذلك العمل الذي عثر عليه في بئر قصر والمصنوع من العاج ويمثل وجه حسناء ترتسم على فمها ابتسامة عذبة وعيناها وحاجباها مطعمتان بالعاج الأسود ويعلو رأسها تاج مرصع يظهر الشعر من تحته مصففاً على شكل ذؤابات صغيرة متراصة. هذا كان بالنسبة للنحت الرافدي أمّا التصوير فإن لوحة الراية التي تعود للنصف الثاني من الألف الثالث ق.م والمنفذة بالفسيفساء تعد من أولى الأعمال التصويرية في سومر وقد عثر عليها في مدينة أور وهي ذات موضوعين (الحرب والسلم) نفذ كل منها على وجه من وجوهها عبر ثلاثة حقول أفقية وتعتمد طريق الفسيفساء الرافدية وهي غرس قطع



فن فرعوني



الفن الأشوري 2

صغيرة وملونة من القرميد داخل طينة الجدار بشكل متراص للحصول على المشهد أو الزخرفة المطلوبة. وفي مقارنة مع التصوير المصري نلاحظ أن المصور السومري لم يعط اهتماما للنسب العامة في الأشكال، كما طبق الرافديون منظورا خاصا في التصوير فحجوم الأشخاص تكبر وتصغر تبعا لمكانة أصحابها الدينية والاجتماعية، كذلك اعتمد المصور السومري الألوان المختلفة كالأزرق والأصفر والبرتقالي وكذلك الأسود كما استخدم الآشوريون الأزرق المخضر ببراعة، وكذلك كانت المشاهد على الأوضاع الجانبية.

أمّا الفنون التطبيقية الرافدية فقد وصلت صناعة الأثاث والأواني إلى درجة عالية من الجمال فصناعة المعادن وصلت إلى أرقى الصناعات في نينوى سواء من حيث التنفيذ أو التصميم ويوجد إناء من البرونز مزخرف بصفوف من الحيوانات في مناطق تدور حول وريده في الوسط ويلاحظ التدرج في حجم الحيوان المستعمل في الزخرفة تبعا لقربه من الموقع أو بعده عنه.

إذاً هناك خصائص تميز بها الفن الرافدي عن الفن المصري وان كان هناك بعض نقاط التشابه.

الفن السوري القديم

لم يختلف الفن السوري كثيرا عن بلاد مابين النهرين وغلب عليه الطابع الديني أيضاً، ومن بعض الأمثلة على الفن السوري القديم لدينا:

أوغاريت: في مجال النحت المجسم يعد تمثال الإله/ ايل/ البرونزي المغطى بطبقة من الذهب وقد زال قسم من هذا الغطاء وهو بحجم صغير مثالاً لفن النحت الأوغاريتي وتنبعث من وجه التمثال تأثيرات أسطورية خاصة (بشرية- حيوانية) فالوجه ممتلئ ويمتاز بالتقاطيع الكبيرة فالعينان كبيرتان والجفنان العلويان يشغلان مساحة واسعة من الوجه ويعلو الرأس عمامة ويبرز فوق أذنيه قرنان ضخمان دلالة على الإلوهية ويلف جسمه بعباءة طويلة وكذلك يتم تصوير الإله بعل على بعض المنحوتات النافرة بكامل حيويته ولياقته ومثال على ذلك النقش النافر الموجود على اسطوانة من الحجر الأسود. وهناك نقش نافر على قطعة عاجية يمثل آلهة جالسة تحمل بيديها حزمتين من السنابل ويتقدم نحوها تيسان يقفان على قوائمهما الخلفية. ومن أروع الأعمال النحتية ذلك الرأس العاجي الذي يمثل شخصية نسائية مهمة(إحدى أميرات أوغاريت) ترتدي عمامة تنتهي بشكل مخروطي ناقص ويزين جبهتها وصدغيها أنصاف أقراط من الذهب. ومن الأعمال الأوغاريتية الفنية الجديرة بالذكر منحوتة نافرة على قطعة من العاج وهي جزء من سرير ملكي استعراضي.وإلى جانب الفن الديني وجد فن ديني حيث عثر على أعمال فنية تبرز الصيد ومقارعة الأعداء وعقد القران وتأدية القسم عند الاتفاقيات.

إذاً من كل ذلك نلاحظ أن براعة الفنان الأوغاريتي تظهر في التعبير عن سرعة الحركة ومهابة النصر وعظمة الظفر.

ماري: تتميز تماثيل ماري بدقة صنعها وبصحة نسبها إلى حد ما وبمحاولة النحات الاقتراب من الملامح الفردية للشخص المجسد، كما أن هناك محاولة لإضفاء شيء من الكمال على التمثال، كما يلاحظ نزوع النحات في ماري إلى إضفاء مسحة من الجمال على مجمل العمل الفني وما يميز منحوتات ماري هو خامتها فمعظمها مشغول من الألباستر،أما العيون فكانت من خامات أخرى كالصدف لبياض العين والقار لسوادها مما يكسبها بريقا خاصا.ويعد تمثال "ايكو شماغان" ملك مدينة ماري المصنوع من الألباستر نموذجا مثاليا عن فن النحت في ماري.

وقد أظهرت التنقيبات في القصر الملكي عن أعمال نحتية مهمة ولقى أثرية عثر عليها داخل القصر منها تمثال "آلهة الينبوع". ولعل أروع الأعمال الفنية التي عثر عليها في ماري هو تمثال المغنية والراقصة الموسيقية في معبد الإله شمس والذي يطلق عليه تمثال "اورنينا" كما عثر في ماري على كثير من القطع الفنية المختلفة مثل الأختام الأسطوانية،أجزاء تماثيل وغيرها.

أما بالنسبة للتصوير فقد اتسمت بالواقعية وقد تحررت من الإطار الرمزي الذي طغى على الأعمال الفنية في سومر وغيرها من حضارات الشرق الأدنى القديم، حيث أصبحت الحركة معبرة ورشيقة وحاول فنان ماري إضفاء الحركة على المشهد على عكس الفنان السومري والأكادي وكذلك تظهر براعة فنان

ماري من خلال اختفاء الإيقاع الخطي حيث كان ينفذ المشهد فوق أرضية بيضاء من الجص حيث يستخدم الألوان و حيث يلون الشعر واللحى بالأسود والأجزاء الأخرى بالبني والأحمر وإضافة لهذه الألوان استخدم الفنان في ماري الأزرق. ومن أهم الأعمال النحتية "احتفال التقليد" أي بمناسبة الاحتفال بمناسبة عودة الملك /زيمري ليم/ من منفاه وإعادة تسليمه تقاليد السلطة. وقد كان أهل ماري كجميع أهل الرافدين مولعين بلوحات الموزاييك الصدفية فهي نمط تزييني شائع في معابدهم رغم أنه لا توجد مادة أسرع عطبا منها، فهي لا تحتمل ترددا في العمل ولا تقبل إصلاحا. وقد فاق نقاشو ماري بمراحل كل زملائهم سواء منهم في كيش أو في أور.

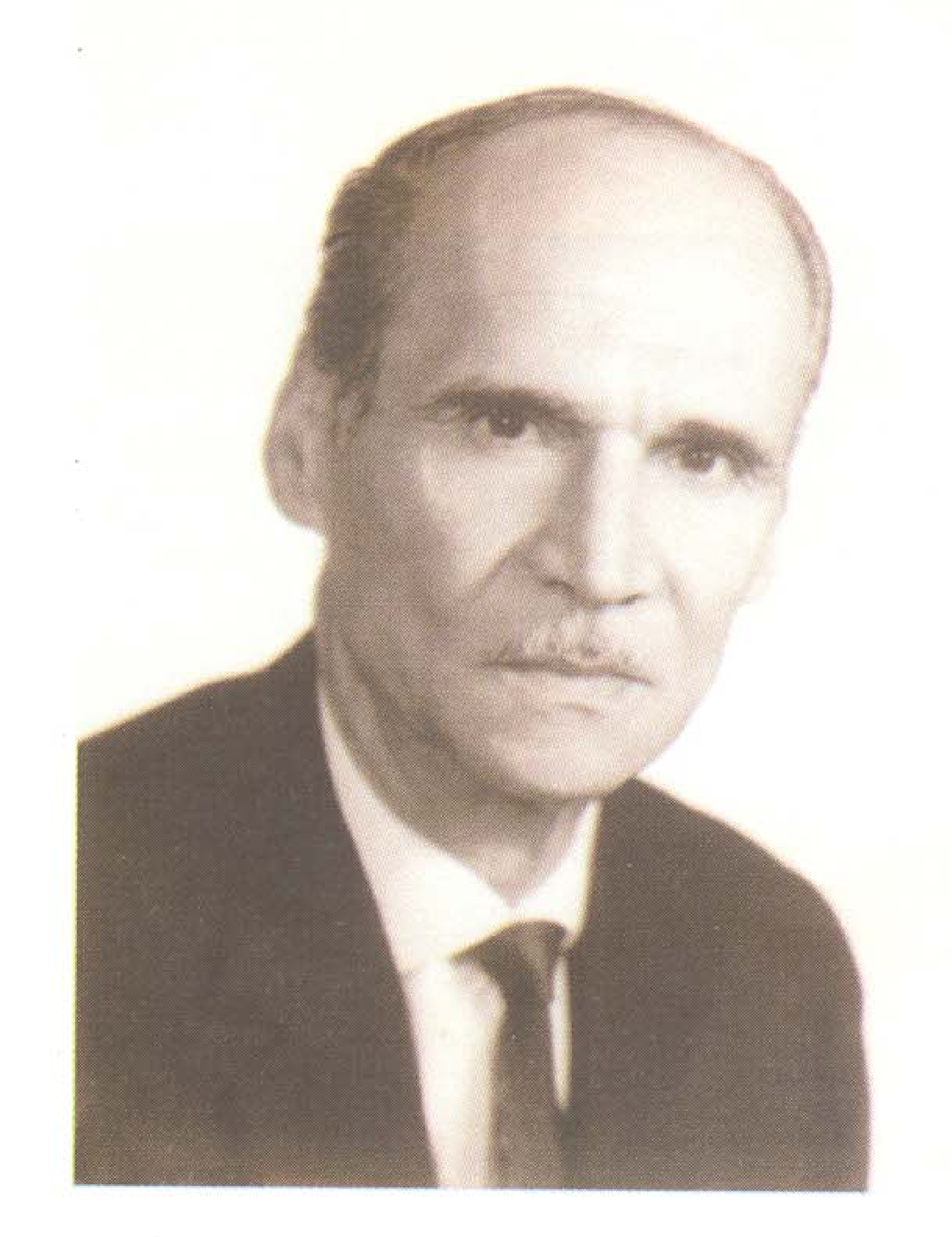
ايبلا: بالنسبة لايبلا إنها تتميز بعدة مزايا فنية رائعة، فبالنسبة للنحت عثر في ايبلا على تماثيل مشغولة بخامات متعددة في التمثال الواحد فقد يكون جسم التمثال من الخشب المغطى برقائق من الذهب أمَا الرأس والصدر فمن الحجر وعيناه مطعمة ومنزلة، ويعكس فن التماثيل في ايبلا مهارة خاصة في التعامل مع المعادن كالذهب. وفي نحت العاج وغيرها من المواد. ومن أهم القطع الأثرية تمثال لثور برأس إنسان ويغطي جسم الثور الخشبي وريقات من الذهب يدل على صفات سورية محلية، أمَا معظم التماثيل الخشبية التي كانت موجودة في القصر فعلى الأغلب قد تفحمت أو أصبحت رمادا من جراء الحريق الذي أصاب القصر. وأهم ماتميزت به ايبلا الأختام الأسطوانية التي تميزت بقيمة نحتية وفنية عالية كما أنها تعتبر شاهداً تاريخياً قوياً ومؤشراً على طريقة تفكير شعوب المشرق العربي ووثيقة هامة تعطينا فكرة عن نمط الحياة عند تلك الشعوب وعاداتها، كما تعتبر الأختام الأسطوانية من أقدم وسائل الثقافة والنشر حيث يمكن دحرجتها على الطين لمئات المرات والحصول على نفس المشهد وتمتاز أختام ايبلا أنها تغني أصغر المساحات بأدق التفاصيل حتى يصعب معها وجود فراغات ضمن المشهد المطبوع على الطين، أمَا المواضيع التي غطتها الأختام فهي تجسد "سيدة الوحوش" وهي تجسد بشكل فتاة تروض أسدين وتارة تحمي ثورين ويساعدها في عملها رجلان أو امرأتان أو ثور على هيئة (إنسان- ثور) وبذلك يحصل التوازن في الطبيعة. أمَا بالنسبة للأحواض النذرية الثلاثة التي عثر عليها في موقع مدينة ايبلا فإنها تعطي فكرة عن العقلية الدينية في ايبلا وأحد الحوضين مستطيل الشكل ومقسم إلى قسمين تزين الجوانب الرئيسية منه صفوف من الأسود الجاثية والفاغرة أفواهها ويظهر على الواجهة الأمامية مشهد "الوليمة المقدسة" حيث يجلس رجل على كرسي بجوار مائدة وعلى الطرف الآخر من المائدة شخص آخر ويحمل كل منها كأسا بيده ويقف خلفهما الجنود المسلحون والخدام. وبالنسبة للتصوير والفنون التطبيقية فقد وصل الكثير من الأعمال الفنية التي تدل على عظمة هذا الفن والمستوى الراقي الذي وصل إليه.

إذاً كانت هذه لمحة عامة عن الفن في الشرق الأدنى القديم والتي من خلالها نلاحظ أن الفن ماهو إلا انعكاس أو تعبير عن حضارة أو حياة شعب ما وذلك من جميع النواحي سواء أكانت دينية أو دنيوية، فكل حضارة تعبر عن معتقداتها وأفكارها من خلال هذا الفن.

* * *

مصادر البحث:

(1) أبو صالح الألفي، الموجز في تاريخ الفن العام.
(2) أندريه بارو، ماري.
(3) د.عفيف بهنسي، تاريخ الفن في العالم.
(4) د.علي الشماط، تاريخ الفن.



الفنان الرائد.. محمود جلال!!

أعماله انعطاف تأسيسي في تاريخ التصوير السوري..

بمناسبة مرور 100 عام على ولادته

د. عبد الله السيد*

"الحق أننا لا نرى إلا ما نبحث عنه، ولكن.. من الحق أيضاً، أننا لا نبحث إلا عما يستطاع رؤيته"(1).

هذه المقولة التي استضاء بها مؤرخ الفن "هـ. ولفلن" تضيء لنا أيضاً جوانب عديدة، حين نتطرق لفن "محمود جلال"، إنها تضيء ثلاث مسائل:

- الوضع النقدي الذي أحاط بأعمال "جلال".
- تصريحات "جلال" إلى الصحافة الفنية.
- مشروعية تجدد رؤية أعمال "جلال".

المسألة الأولى.. تجلت في تنوع وتعدد ما وصفت به أعمال "جلال"، فقد قيل أنه، تأنقي(2)، وذو نزعة كلاسيكية(3)، وكلاسيكي محدث(4)، من كلاسيكية القرن العشرين(5)، واقعي حديث(6)، ذو أصول مدرسية أو واقعية(7)، واقعي(8) واقعي بالمعنى الدقيق للكلمة(9).

لكن كل هذه التسميات كانت غامضة، ومتسرعة، وقسرية. غامضة لأنها لم تترافق بأي توضيح لمفاهيمها كمصطلحات نقدية. ومتسرعة لأنها لم تقدم أي تحليل يبرز تطابق اللوحات مع هذه التصنيفات. وقسرية لأنها منتزعة من تاريخ ثقافي، وتركيب بنيوي أوروبيين، يختلفان عن التاريخ الثقافي العربي، والتركيب البنيوي لثقافتنا المعاصرة(10). يضاف إلى هذا أن هناك كلاسيكيات وليس كلاسيكية واحدة(11)، وواقعيات

نصب الثوري العربي

*نحات وباحث جمالي، أستاذ في كلية الفنون الجميلة - بدمشق.





الأمومة



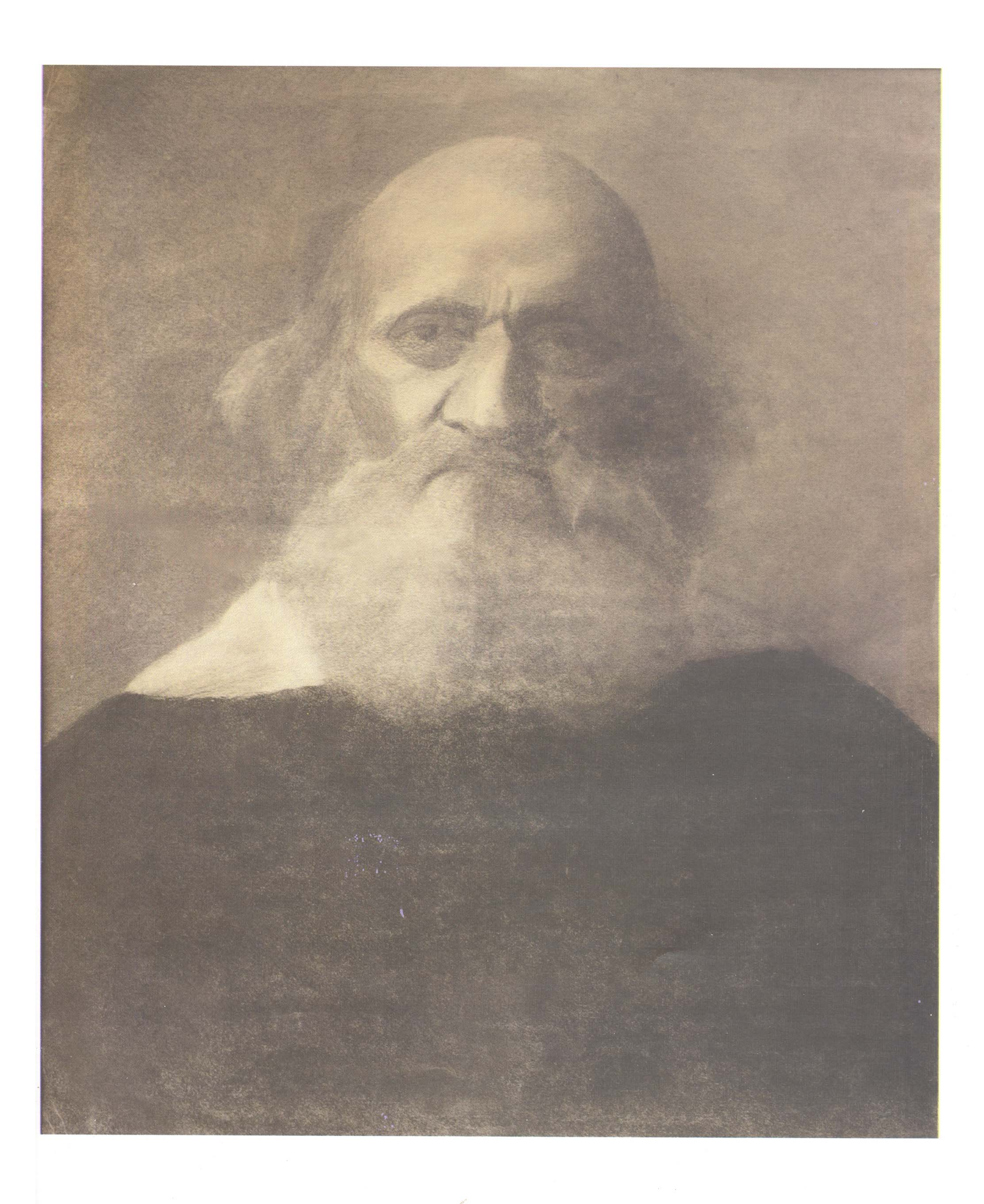
الراعي الصغير

وليست واقعية واحدة(12).

وخلاصة هذا النقد، أنه حاول تأطير فن "جلال" بسرعة، ومن منظور سكوني مختزل، وأنه لم يهتم بالأساسي الخاص، وهو اكتشاف رؤية "جلال" البصرية للعالم، ونموذج رؤياه لاستيعاب عالم الأشياء، ووسائله في نقل هذا الاستيعاب، وكيفية تجلي الصيرورة الإبداعية في أعماله. وهنا لا بد من الإشارة إلى أن النقد، باعتبار مشروطيته بمتطلبات الواقع الثقافي والاجتماعي، قد تكون اهتماماته مشدودة إلى قضايا لا تتطابق مع أوليات الفنان.

المسألة الثانية.. تجلت في تصريحات "جلال" فقد قال أن تصويره "قريب من الكلاسيكية""(13)، وقال "أتمسك بطريقتي مؤمناً بالكلاسيكية على أنها خطوة لا بد لكل رسام أن يبدأ بها"(14). كما قال "التطور يجب أن يبدأ من الكلاسيكية"(15) وأن "القواعد الكلاسيكية هي ألف باء الرسم"(16). ولكنه قال أيضاً "إن مذهبي الفني واقعي"(17).

إن مثل هذه التصريحات الواضحة، توهم- للوهلة الأولى-



أن محمود جلال كلاسيكي أو واقعي، وأنه متمسك بها تمسك إيماني، وأن هذه التصريحات تتطابق مع ما قال به النقد حينئذ.

ولكن تحليل هذه التصريحات في مناخاتها، تكشف لدى "جلال" إلى جانب وجهها المحافظ الأتباعي، وجها تحررياً بنائياً، فهو الذي يقول "أنا لست متعصباً لمذهبي الفني ولكنني لا أحب إلا ما ينتمي إليه"(18)، وهو القائل "يستطيع كل فنان أن يطور نفسه بالنحو الذي يروق له"(19)، ولكن بعد أن يبدأ بالخطوة الكلاسيكية. وهو الذي يؤكد "أن التجديد خطوة ضرورية"(20)، وهو الذي يتحدث فيقول "أسلوب معالجتي فيما استلهمته من هذه الحياة – يعني الحياة الشعبية الريفية- لم يعتمد التقنية كأساس لأنني اعتبر التعبير هو الأساسي"(21)، وهو الذي يوضح أن مذهبه واقعي "لأنني أرغب أن أكون دائماً ضمن إطار الحياة لا خارجها"(22).

وخلاصة هذه التصريحات، أن "جلال" عبر محاولته توضيح بعض المعارف الفنية، صدرت عنه تصريحات نتجت عن مقارنة ضمنية بين أعماله وبين النتاج المحلي، فهو لم يقل أنه كلاسيكي أو واقعي بالمعنى المتعارف عليه في النقد الأوروبي، دون أن ينفي وجود بعض العناصر الكلاسيكية أو الواقعية في أعماله، وكما كان له مسراه الخاص في التأهيل الفني، فقد أراد تعميمه في بناه أجيال الفنانين، أما مزاجه النفسي، الذي تجلى بضبط النفس والمشاعر، فقد انعكس على أسلوبه، ونمط حياته، وحديثه، ويبدو أن هذا المزاج قد غطى فنه أيضاً، ومع ذلك.. لا بد من التأكيد على حقيقة أن وعي الفنان – أي فنان- لإنجازاته، قد يقصر عن الإحاطة بها كلياً، وبصيغة عقلية واضحة.

هاتان المسألتان.. أعني اطلاقية النقد، ونسبية التصريحات، تقودان إلى المسألة الثالثة، وتحيلان إلى أعمال الفن بالذات، وتبرران مشروعية إعادة النظر في أعمال "جلال".

من المؤكد أن "محمود جلال" بدأ كلاسيكياً أثناء دراسته



عباس بن فرناس



عمر المختار



أسرة الفنان

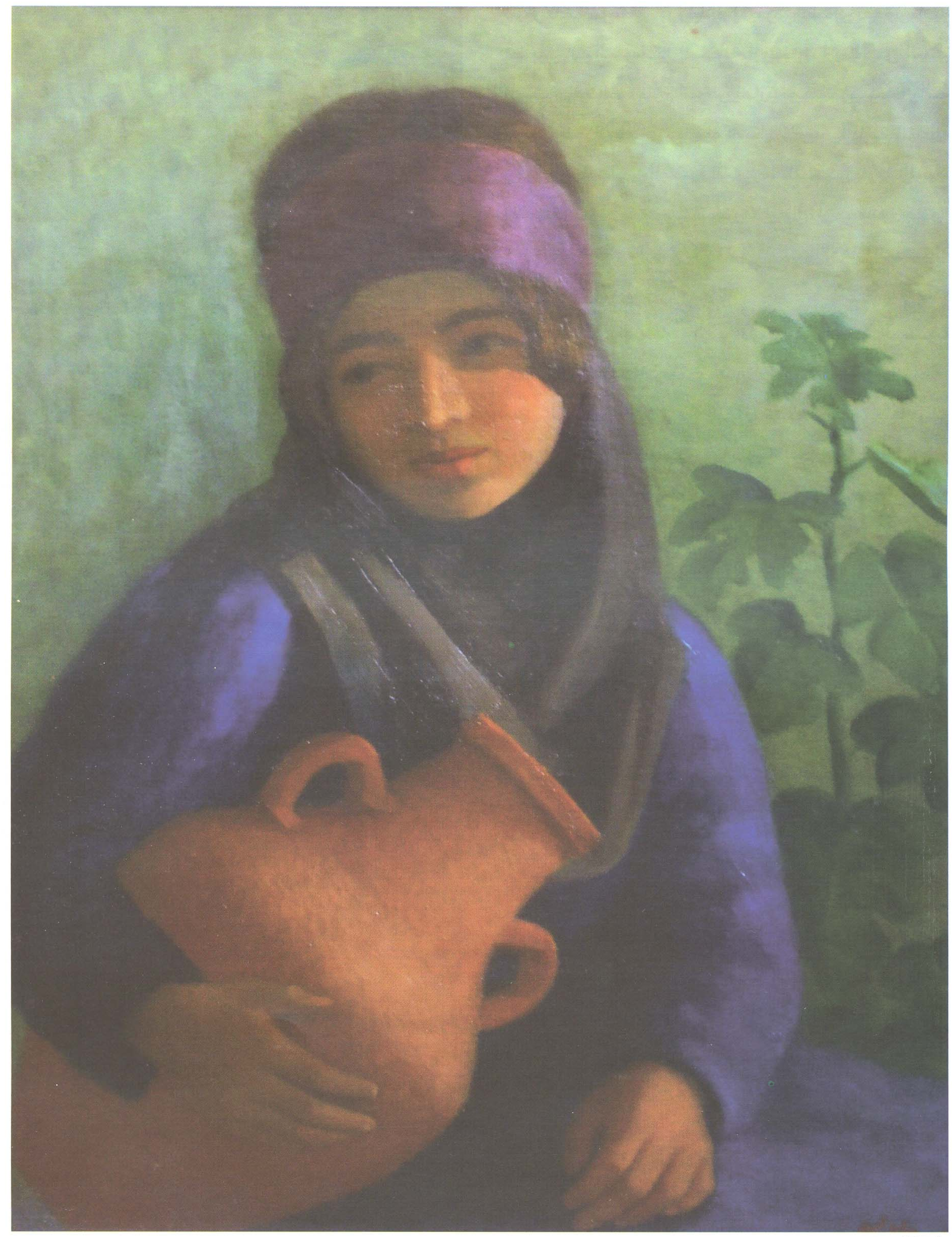
في روما، وهذا ما يبدو واضحاً في لوحة "عارية رقم1" و"عارية رقم2". من حيث وضوح الخط الحاصر للشكل الإنساني والمستويات المتراكمة عمقاً، وطريقة التظليل، ولكن مقارنة اللوحتين مع بعضهما بعضاً، تكشف عن تململ لدى الفنان للانطلاق، وخاصة.. إذا تابعنا اللمسات الخضراء- من اللوحة الأولى إلى الثانية- على الجسم الإنساني، حيث يخلق التمازج بين الأخضر والوردي نوعاً من الاهتزاز vibration وحين نرى انخفاض درجة الوضوح الشكلي.

وتتأكد هذه الملاحظة حين نرى لوحة "العجوز" بالتحليل الدقيق لبنائية الوجه، وضربات الريشة المديدة والعفوية في منديله حول العنق.

ومن حسن الحظ أن الفنان، قد صور على خلفية هذه اللوحة، شكلاً لإمرأة بقبعة وثوب وردي مع بعض الدانتيل، حيث نلاحظ انحرافه إلى التغميض l'ambguité، عبر تقارب درجات اللون الزهري، والأخضر، والرمادي المشبعة بالأبيض، كما نلاحظ هذا الظل الواقع على وجه المرأة، ليعطيها الإبهام في تفاصيله. وكل هذا يعني أن "محمود جلال" بدأ كلاسيكياً، لكنه أخذ بالإنحراف عن هذا المذهب، من حيث وضوح الشكل أو الاستعمال اللوني، حتى في مرحلة الدراسة في روما، وهذا أمر ممكن في تاريخ الفن فقد كان "ديلاكروا delacroix" الرومانتي. تلميذ "غيران Guérin" الكلاسيكي المحدث(23).

ويمضي "جلال" خطوة أبعد فالمبالغة التحويرية ومحورية الضوء في لوحة "الكتّاب"، والضوء الساقط على الوجه والعتمة الآتية من خلف الأشكال في لوحته "أبناء الموظف" تحمل لنا بعض الملامح الباروكية، المناقضة للكلاسيكية.

وهذا التوجه.. كي يكون مقنعاً، وكي يأخذ مداه، كان يتطلب



حاملة الجرة

تغيير الموضوعات، واستبدالها بموضوعات جديدة، تلائم تطلعات الفنان، وميوله المكنونة، وهكذا بدأ يمتح من الحياة الريفية- مخالفاً النتاج المحلي التاريخي في موضوعه- باسم الواقع والحياة، ومحوراً بنسبة الشكل الإنساني، باسم المثالية والنبل، وخارجاً عن الواقعية الحرفية، باسم المنظومة اللونية، وكل ذلك في حدود ودون شطط، وهذا يعني، أن "محمود جلال" كان يؤسس اللوحة ويفتح من خلال تأسيسها الآفاق المستقبلية للتصوير في سورية.

في لوحة "المختار" تبدو الشاقولية والأفقية المحسوبة بدقة، والمحققة لتوازن وهدوء تكويني، ولكنه في لوحة "الراعي" يميل إلى حركة أشكال في الفراغ، ترسم خطاً منحنياً، رغم توفر المركزية والشاقولية، أما الوجه الجانبي (بروفيل) فهو الإشارة الهامة لرسم الفراغ وتوجيهه، وهي أبجدية ستتطور فيما بعد في التصوير السوري المعاصر.

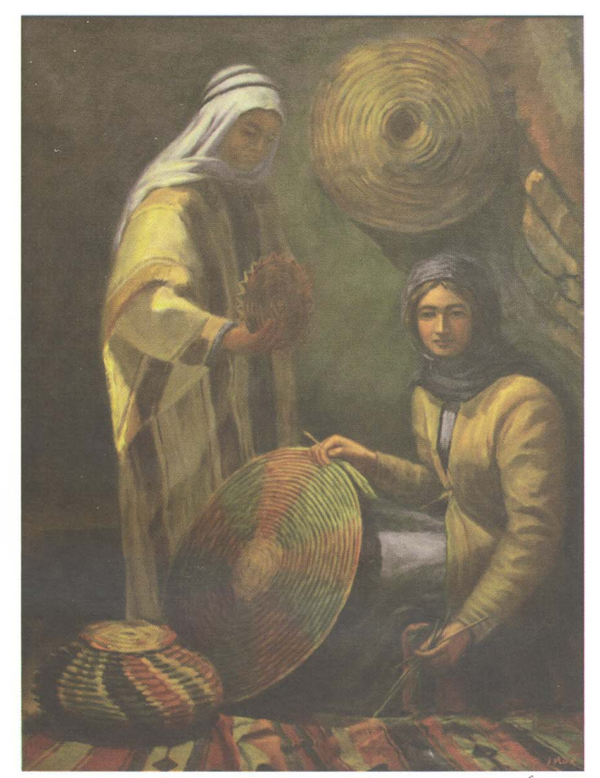
في لوحة "صانعة أطباق القش1951" تعلو نغمة العربسة (arabesque) في حركة الأشكال، رغم كل مظاهر الهدوء في اللوحة، وتؤكد ذلك الأشكال الدائرية الممثلة لأطباق القش.

في لوحة "الراعي الصغير" تتأكد المحورية بدل الشاقولية، بين الأرض والسماء مرة، وفي تكوين الأشكال مرة أخرى، أما حركة الأشكال في الفراغ، فتتخذ اتجاهات حلزونية، وهي تعبيرية تتأكد باللمسة المديدة والسريعة في لوحة "إلى العين" حيث يظهر البورتريه النفسي لأول مرة، بل.. إن مبالغاته التعبيرية، تصل إلى حد التهكمية في لوحة "شطرنج".

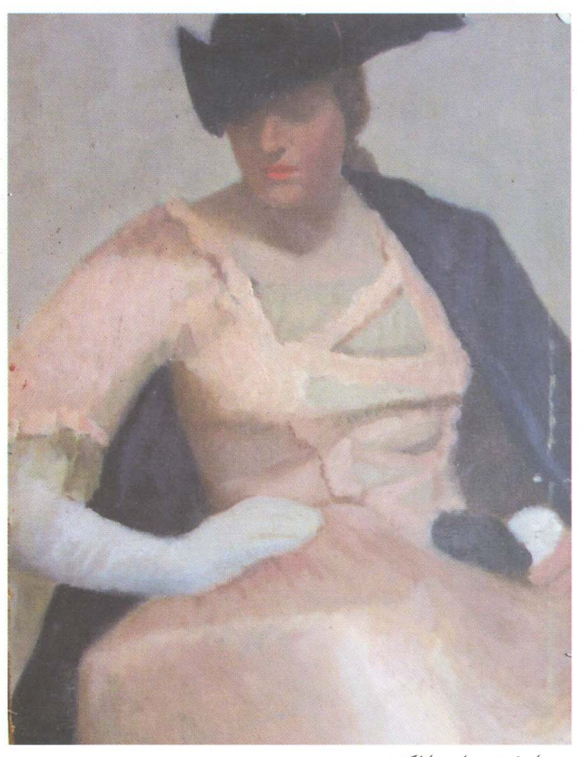
وتوازي هذه المسيرة التصويرية مسيرة نحتية، من الأكاديمية في تمثال "ابن رشد" إلى التعبيرية في تمثال "الأمومة" عبر "عباس بن فرناس" و"الاتحاد" و "فدائي"، والأمومة هي تتويج فذ، لخبرة طويلة، تكرس مفهوماً نحتياً جديداً في تاريخ النحت السوري.

عما كان يبحث "جلال"؟..

ينصب إنتاج "جلال" في رومانسية واسعة، هي رومانسية الروّاد، بل.. ويشكل فيها لحظة عقدية هامة(24). وهذا ما



صانعة أطباق القش



موديل زيتي على بلاكيه

يتطابق مع قول المصور "نصير شورى" بأن "جلال" "لا يحب أن يأخذ عن الغرب ويطبق، له مدرسته الخاصة"(25)، لقد فتح جلال آفاقاً واسعة للتصوير في سورية، لكنه قال مرة عن نفسه "أنا شخصياً اعتبر نفسي رساماً وليس فناناً"(25).

كان يخط إذن معادلة الفن الصعبة، كان يبحث عن الروح المبدع(26)- وفق غارسيا لوركا- في نسكه وإنزوائه وصمته، كان يتلهف للبارقة الحارقة، ويا له من حلم إنساني كبير!!..



ذاتية الفنان محمود جلال

- محمود جلال أبي الحاج 1911 – 1975
- ولد في طرابلس الغرب بليبيا عام 1911. وبعد عام من ولادته، التجأت عائلته إلى تركيا هرباً من طغيان الإيطاليين.
- في عام 1914، عين محمد أديب أبي الحاج- والد الفنان – في سلك القضاء، وانتقل إلى سورية، وإلى العديد من مدنها: السويداء – قطنا – دير الزور، ثم استقر في دمشق متقاعداً عام 1933.
- ظهرت ميول "جلال" الفنية منذ طفولته، حيث شجعه والده وأساتذته على متابعتها، إلا أنه كان يميل أيضاً إلى الميكانيك، فانتسب إلى المعهد الصناعي بحلب، ولكنه تركه هرباً من أحد أساتذته.
- في عام 1931 تزوج جلال، ودرس الرسم بالمراسلة مع أحد المعاهد بباريس (؟) ولمدة سنتين، ثم درس اللغة الإيطالية لمدة سنة.
- 1935 – 1939، سافر للدراسة في إيطاليا على نفقة والده، فانتسب إلى الأكاديمية الملكية للفنون الجميلة، ليدرس التصوير الزيتي، وقد تتلمذ على يد الفنان "سيفيرو" الآخذ بمذهب الكلاسيكية المحدثة.
- أثناء وجوده في روما، انتسب إلى مدرسة ليلية للنحت، يديرها فنان، اسمه "سان جاكو".
- 1939 – 1943، عّين مدرساً في دير الزور، واستكمل نصاب ساعات التدريس بالرياضة، التي كانت واحدة من اهتماماته.
- 1943 – 1954، نقل إلى دمشق مدرساً في التجهيز الأولى، ثم التجارة، ودار المعلمين.
- 1954 – 1961، مفتشاً للفنون الجميلة في وزارة التربية والتعليم.

ابن رشد

■ 1961 – 1970، وكيلاً في كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، حيث تقاعد في نهايتها.

■ شارك في معظم التجمعات الفنية: ندوة الأندلس (1940 – 1941) مرسم فيرونيز (1941 – 1943)، الجمعية العربية للفنون الجميلة (1943 – 1945).

■ تسلم عدة مهام فنية منها: مقرر في لجنة الفنون التشكيلية في المجلس الأعلى لرعاية الآداب والفنون.

■ عضو لجنة النصب التذكارية.

■ كان له دور كبير في تكريس البعثات الفنية للدراسة في الخارج.

■ من أولاده (صبي وخمس بنات) النحات خالد جلال (1933 – 1971) ومصممة الإعلان سوسن جلال (1951).

■ أعماله التصويرية تنوف عن الأربعين لوحة، وأعماله النحتية بنفس العدد تقريباً، وهي موزعة، في المتحف الوطني بدمشق، ومديرية التربية بدمشق – والنادي العربي – وفي بيت زوجته وبيوت بناته، إضافة إلى نصبين: أحدهما أطفال عامودا في بلدة عامودا، والثوري العربي بدمشق.

■ نال وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الأولى بالمرسوم 1609 تاريخ 1971/8/4، وقلده إياه الأستاذ فوزي كيالي وزير الثقافة والإرشاد القومي نيابة عن رئيس مجلس الوزراء.

■ توفي الفنان في دمشق في 22 أيلول 1975.

* * *

المصادر و المراجع:

(1) Wölfflin. H: principes fondamentaux de l'histoire. De l'art.
Trad. A la françaice par Claire et marcel raymande. Gallimard-1952- p. 261.

(2) د. عفيف بهنسي – لمحة عن الفن التشكيلي ص 17.

(3) د. سليم عبد الحق – مقال المدرسة الفنية الحديثة- مجلة الجندي عام 1955.

(4) طارق الشريف – رواد الحركة التشكيلية – مجلة المعرفة العدد 103 ص 129.

(5) و-17 و-18 و-22 عبد الهادي البكار- مقال في هيكل الفنون، مع الفنان محمود جلال – مجلة الإذاعة تموز 1957 – العدد 92.

(6) منسوبة إلى الناقد منير سليمان في المقال السابق رقم (5).

(7) منسوبة لأحد النقاد، في مقال عندما يعود المعلم إلى الإنتاج- غازي الخالدي- البعث 1970/5/24.

(8) و25- حسب نصير شورى- برنامج (من عالم إنسان) برنامج تلفزيوني- إعداد وتقديم منير الجبان.

(9) من تعليق برنامج تلفزيوني.

(10) عبد الله العروي- الايديولوجية العربية المعاصرة- ترجمة محمد عيتاني – دار الحقيقة – بيروت 1970.

(11) المصدر في رقم 1 ص 264.

(12) سيدني فنكلشتين- الواقعية في الفن – ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد- الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.

(13) سليم عبد الحق- مقال مع الفنان محمود جلال- مجلة الإذاعة السورية- العدد 11 السنة الأولى.

(14 و-15 و-16 و-17 و-18 و-19 و-20) اسكندر لوقا – مقال ست سنوات لم ينتج خلالها لوحة واحدة بسبب كلمة ناقد – جريدة الوحدة عام 1959.

(21) ضحى قدسي- الفنان محمود جلال والمسألة الشعبية- الثورة الأحد 1970/3/29.

(23) Deslandre, y.: Delacroix- Hachette imp. En engleterre- 1963- p. 16.

(24) عبد الله السيد – الفن التشكيلي في سورية- مخطط منهجي – المعرفة العدد 134 نيسان 1973.

(25) غارسيا لوركا- مقال الروح المبدع- مختارات شعر لوركا- ترجمة عدنان بغجاتي دمشق وزارة الثقافة.

(26) Wölfflin. H. : l'art classique
Trad. à la fran. Par Conrad de mondach- stock- bâle 1970.

مراجع أخرى:

1- غازي الخالدي: مقال الجمعيات الفنية في سورية منذ عام 1925 وحتى اليوم. صحيفة البعث رقم العدد 1762 تاريخ 1968/12/11.

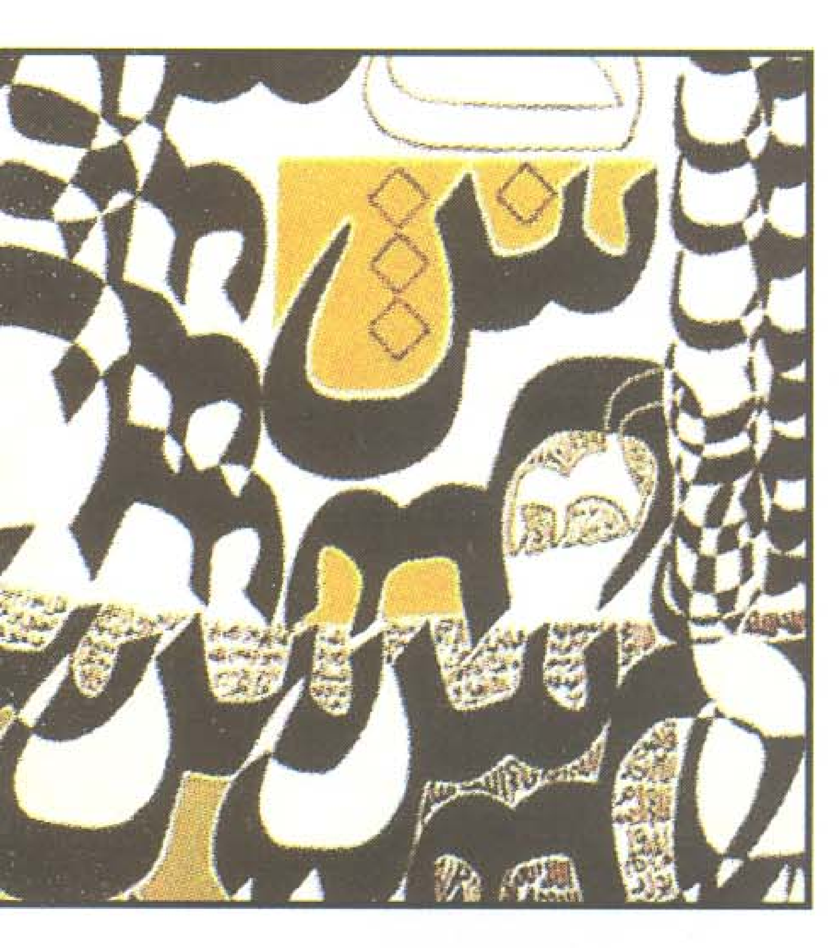
2- طارق الشريف: مقال الفنان الراحل محمود جلال، مجلة الحياة التشكيلية العدد 16 – السنة الرابعة – 1984.

3- صحيفة الثورة: العدد 2767 – تاريخ 1973/3/28 – ص 8.

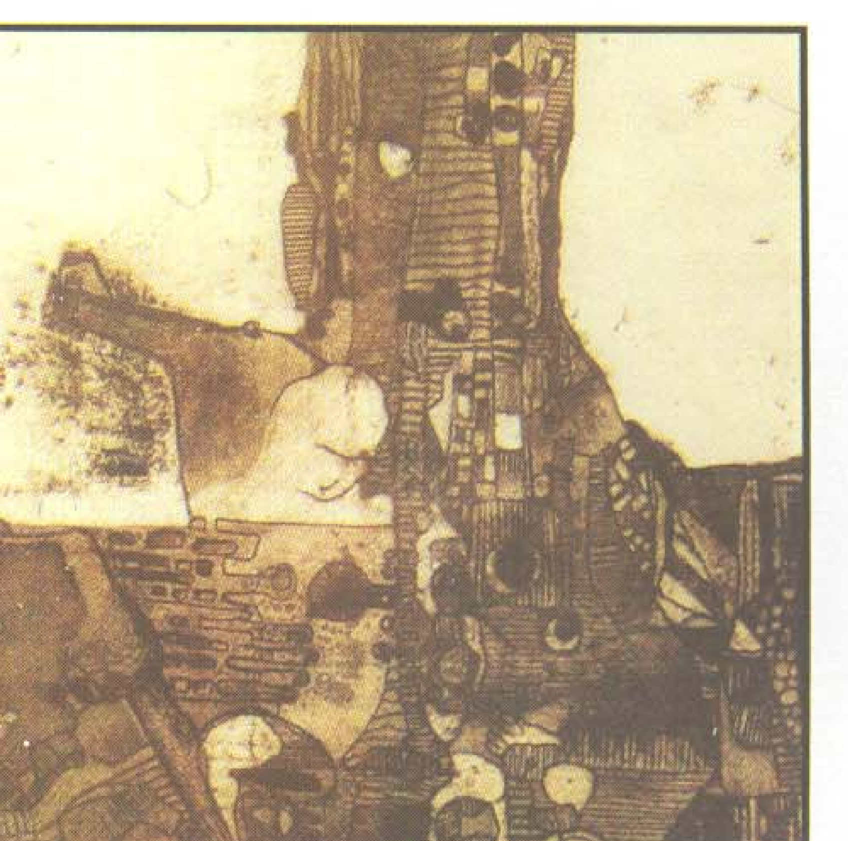
4- صحيفة الثورة: العدد 3864 – تاريخ 1975/9/24 – ص 8.

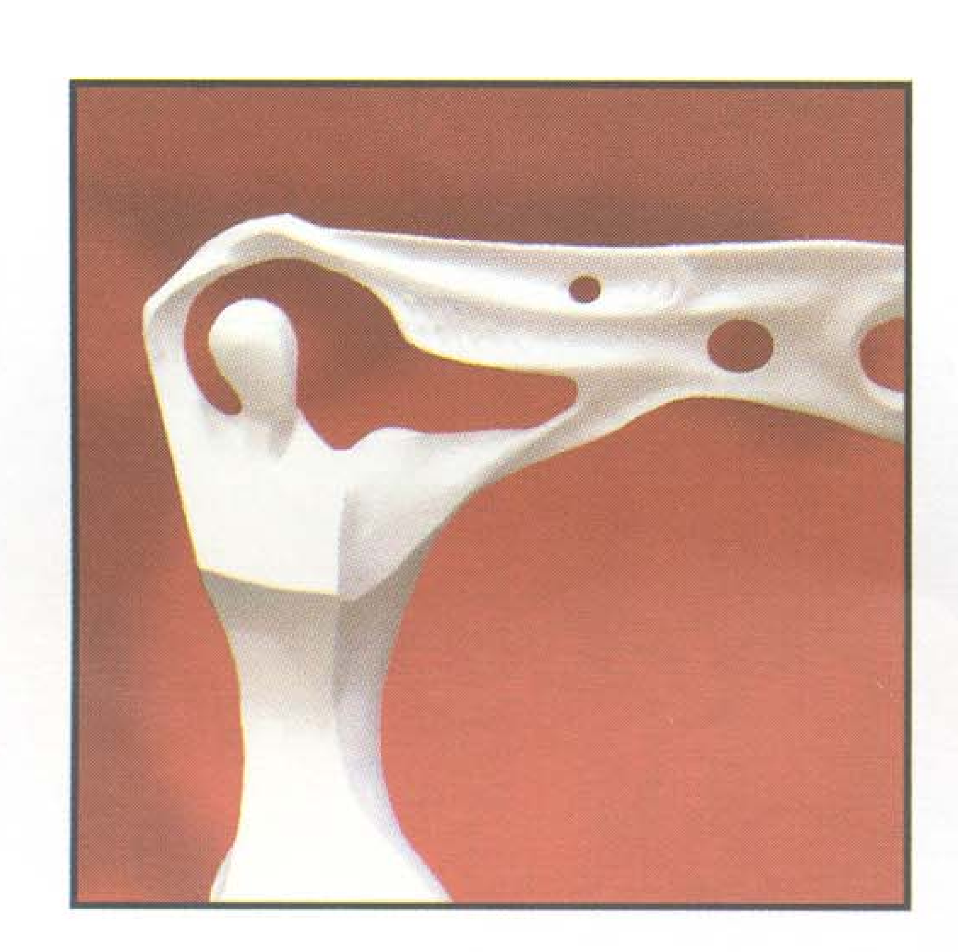
5- Ingres: penses et écrits du peintre col. Lesgrands artistes- édi. P.cailler vésenaz- geneve - 1947

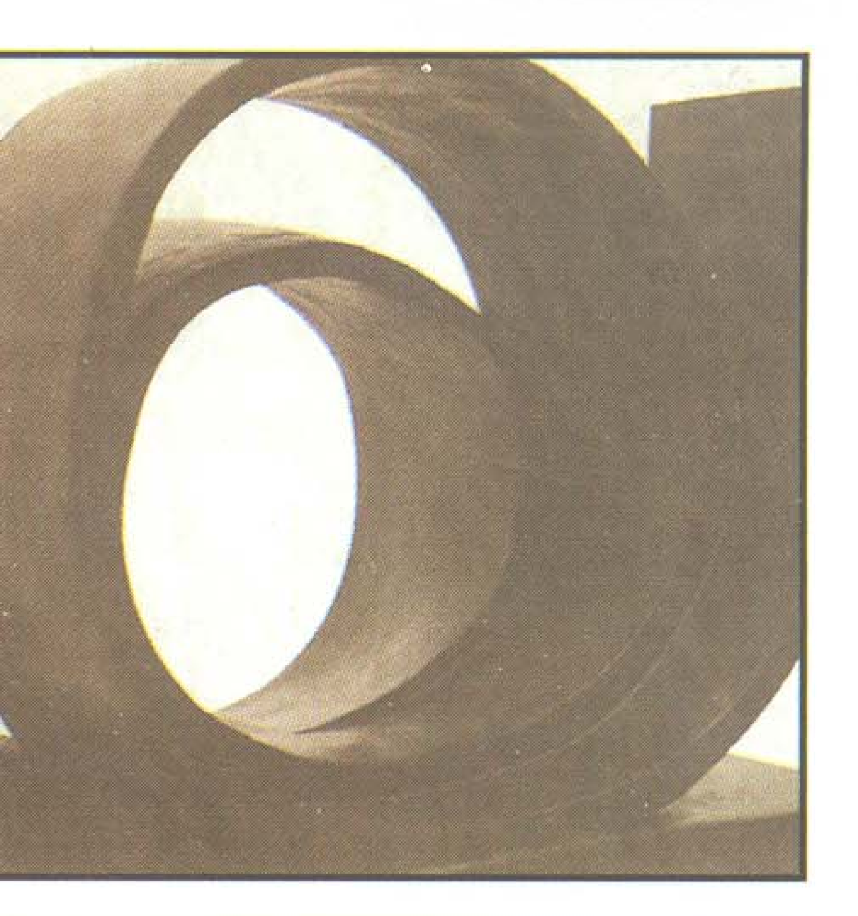


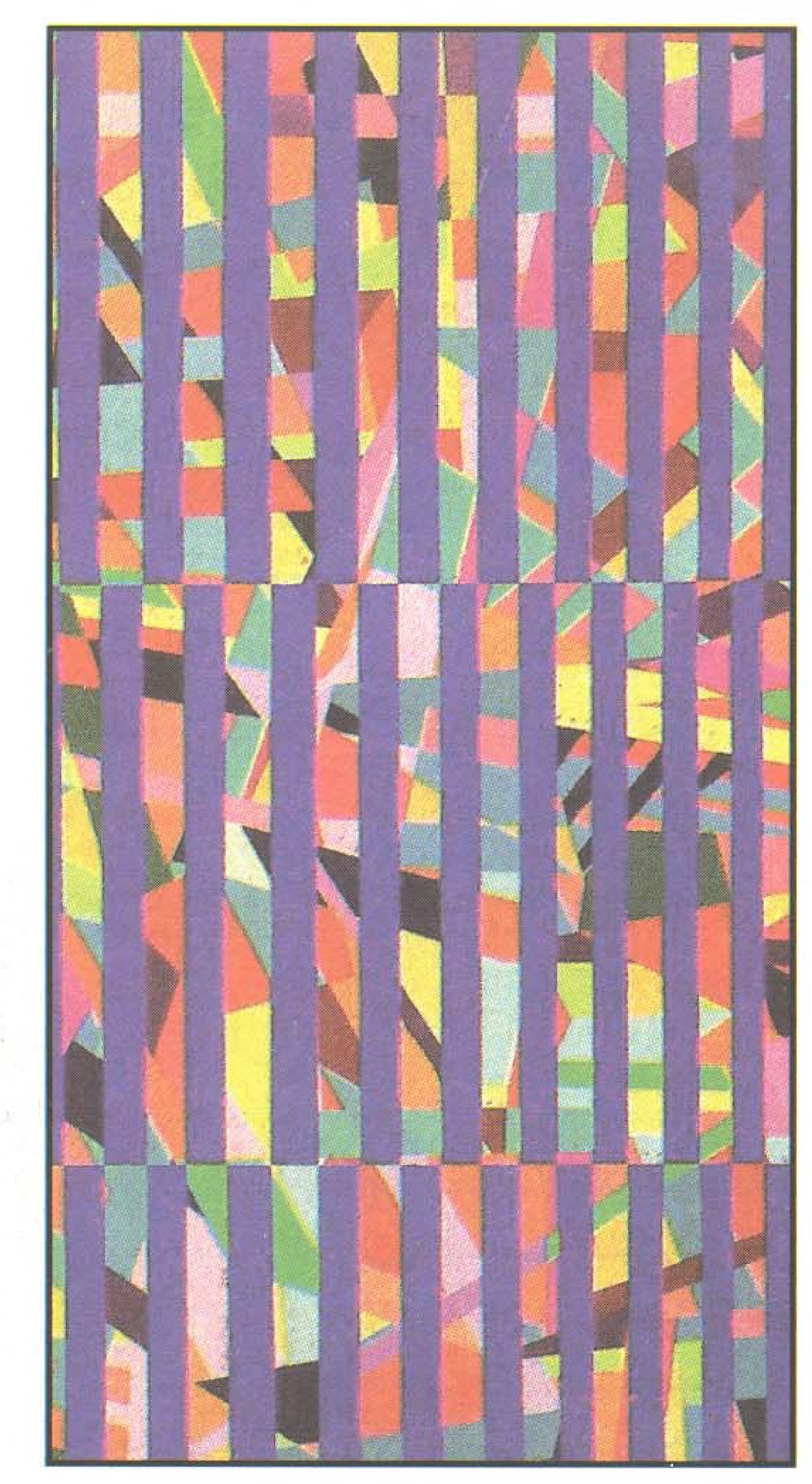




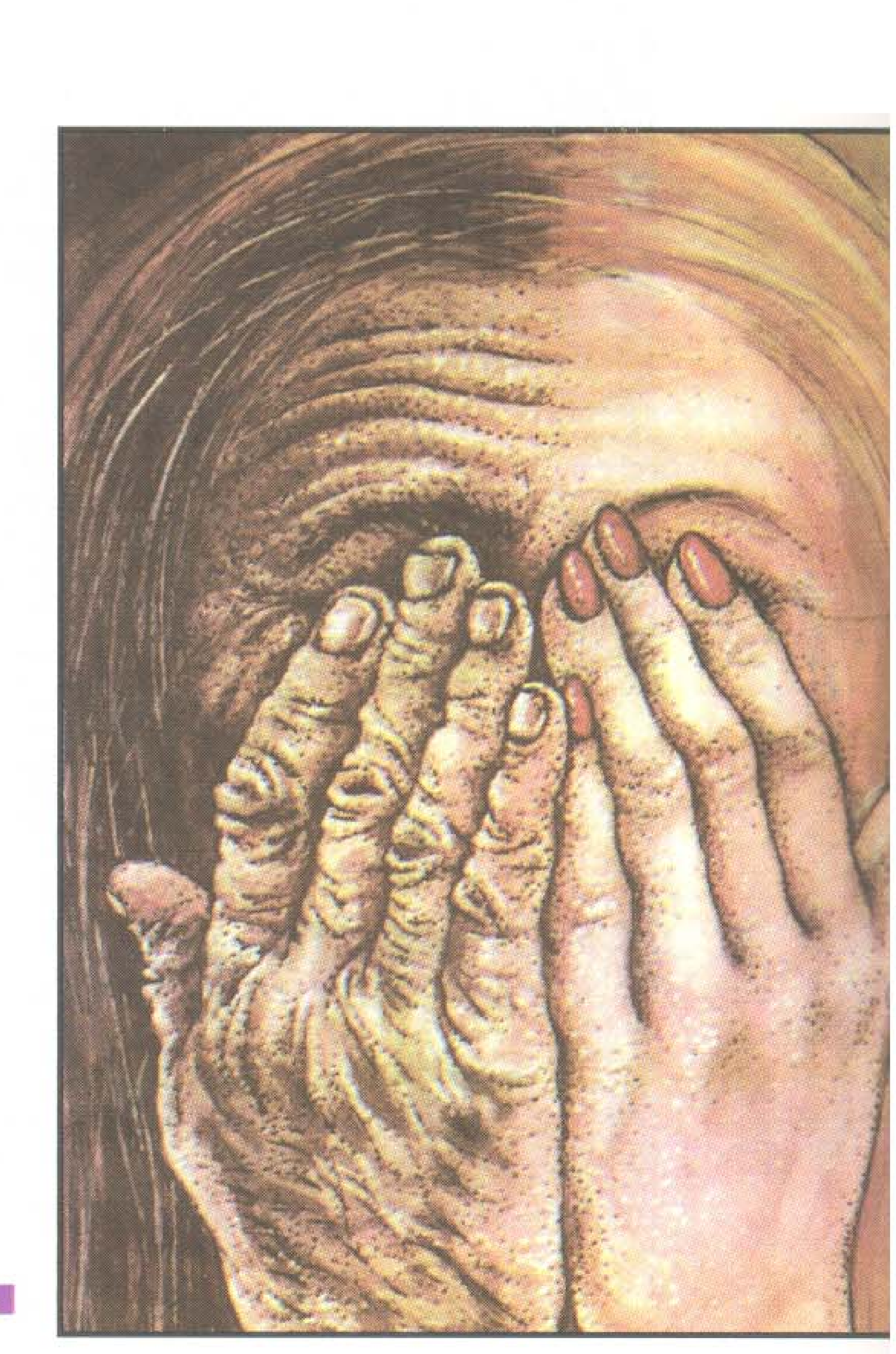




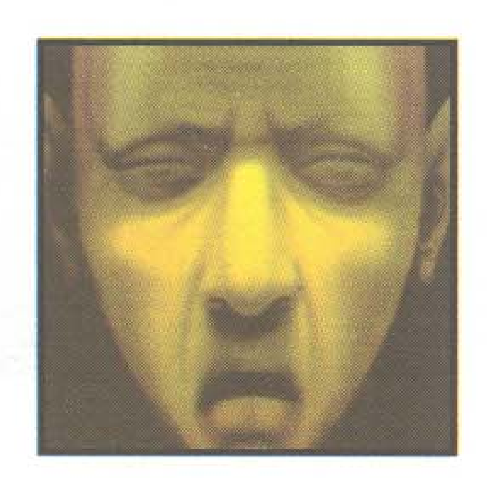






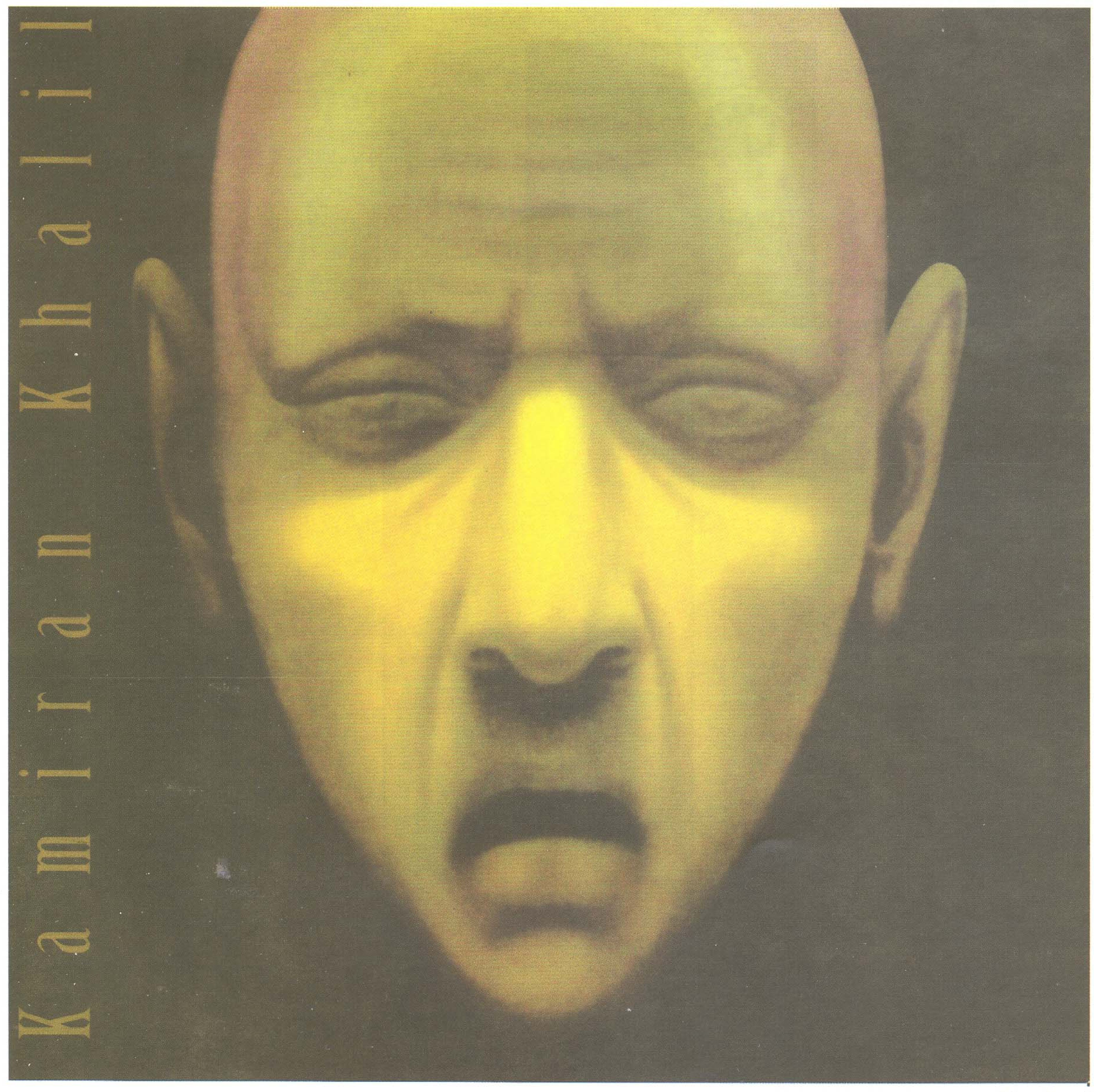






▪ إعداد: حسّان سعيد

التشكيل السوري...



كميران خليل

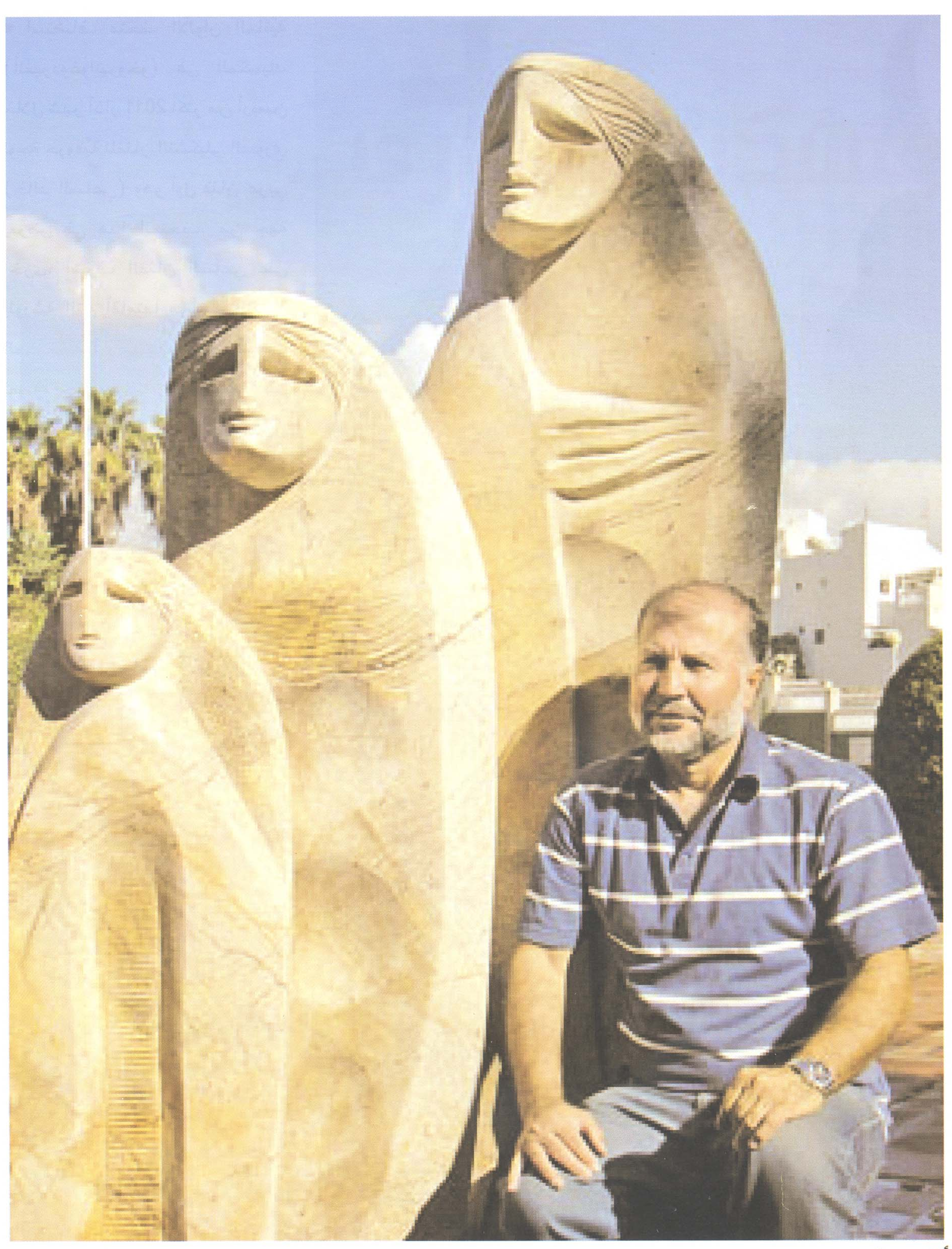


ابراهيم جزاع

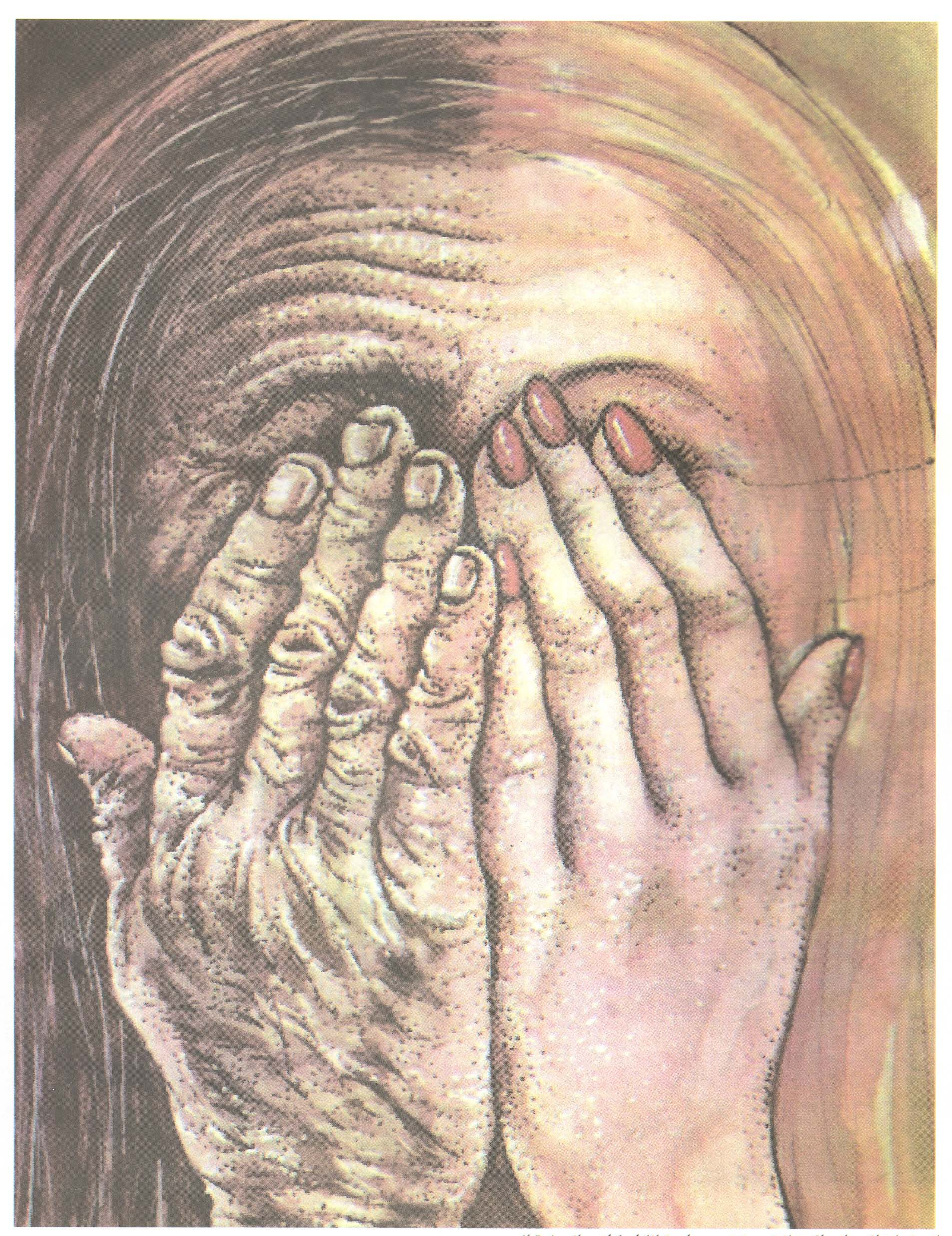
■ استضاف متحف الألوان المائيّة (ألفيردوغواتيروخو) في المكسيك خلال شهر آذار 2011 أكثر من أربعين لوحة حروفيّة للفنان التشكيلي السوري (خالد الساعي) وهو أول فنان عربي يعرض في هذا المتحف. من جهة أخرى، أشرف الفنان الساعي على الورشة التي أقامتها مؤسسة التنمية المكسيكيّة (أركيبتوبيا) في المتحف نفسه، حيث شارك فيها عدد كبير من الفنانين التشكيليين المكسيكيين ومصممي الغرافيك. هدفت الورشة التي حملت عنوان (الخط كوسيلة للتعبير الفني) إلى بناء خطاب جمالي يوّلد الشفافية باستخدام الخط والحبر والألوان المائية على الورق.

■ شهدت صالة السيد للفنون بدمشق ما بين 4/2 و2011/5/15 معرضاً للفنان التشكيلي السوري عبد السلام عبد الله.

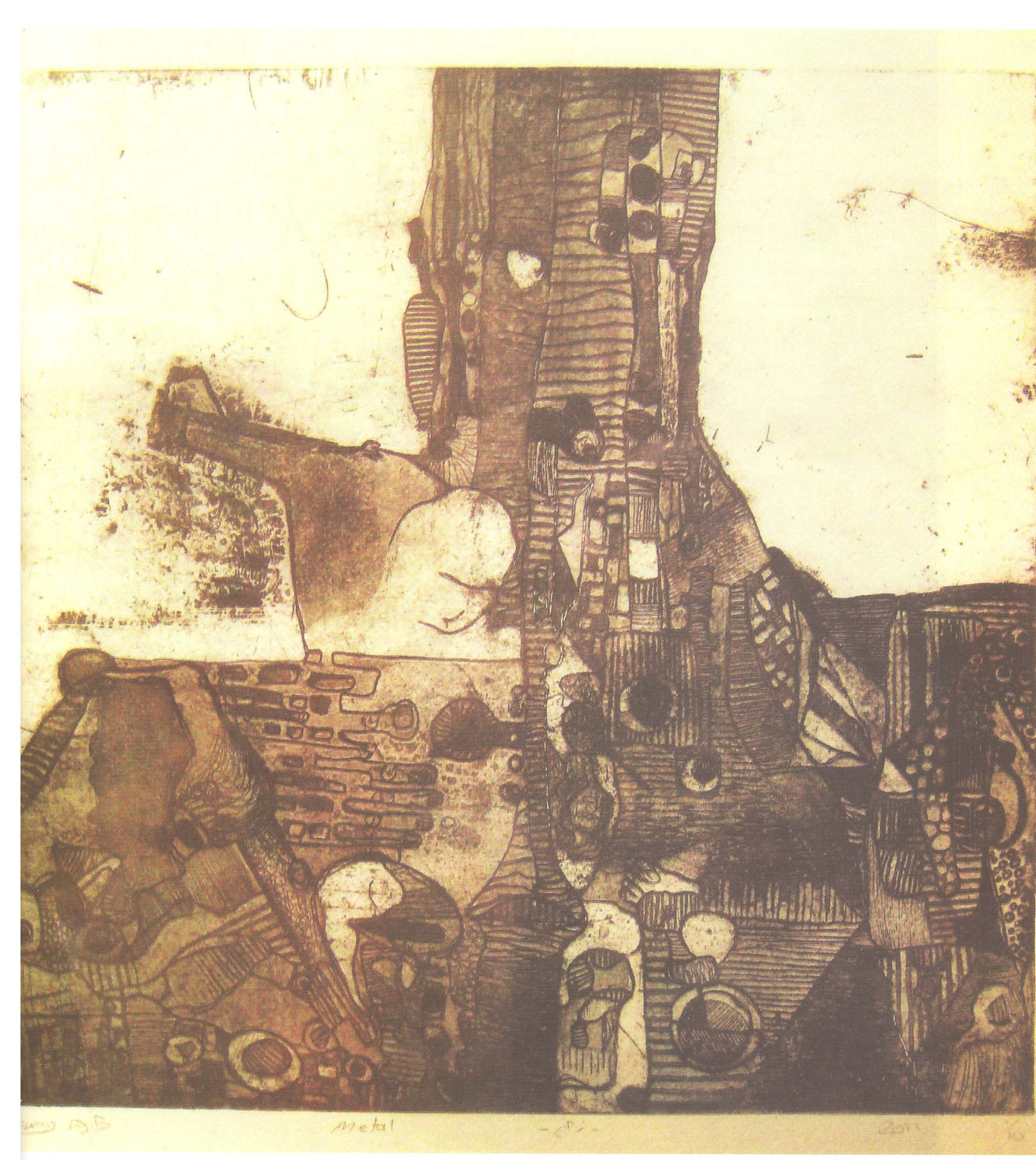
■ شهد خان أسعد باشا في دمشق القديمة ما بين 2011/4/18 و2011/5/5 معرض الربيع، وهو القسم المكمل لمعرض الخريف، والمعرضان يشكلان المعرض السنوي الدوري للفنانين التشكيليين السوريين، حيث يشارك في معرض الربيع من هم دون الأربعين عاماً، وفي معرض الخريف من هم فوق الأربعين، في مجالات الرسم والتصوير الزيتي والمائي، والنحت، والحفر المطبوع، والخزف.



أكثم عبد الحميد



العمل الفائز بالجائزة الذهبية في مسابقة الكاريكاتير الدولية الس.



رشوان عبد الباقي

المعرض تعده وتنظمه مديريّة الفنون الجميلة في وزارة الثقافة بالتعاون مع اتحاد الفنانين التشكيليين السوريين.

■ شهدت صالة (أيام) للفنون بدمشق ما بين 4/23 و2011/5/31 معرضاً مشتركاً للفنانين نصوح زغلولة وعمار البيك.

■ شهدت صالة عشتار للفنون بدمشق ما بين 4/21 و2011/5/5 معرضاً للفنان التشكيلي محمد العلبي.

■ شهدت صالة قزح بدمشق القديمة ما بين 1 و2011/5/31 معرض مقتنيات.

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق ما بين 2 و2011/5/8 معرضاً جماعياً لفناني الحسكة.

■ أعلن موقع الكاريكاتير السوري خلال شهر نيسان 2011 نتائج المسابقة الدولية السابعة للكاريكاتير التي أقيمت هذا العام بعنوان (عمليات التجميل) إضافة إلى الموضوع الحر. حصل على الجائزة الذهبيّة مناصفة كل من الفنانين (غروسبير جوزيف) من سلوفاكيا، والصربي (يوغسلاف فلاهوفيتش). فيما نال الفضية (انخل بوليغان) من المكسيك، و(مينسكي كام) من تركيا، و(تودروفيتش بوبيسا) من صربيا. ووزعت العديد من الجوائز الخاصة لفنانين من تركيا وبولندا وإيران وبلجيكا وروسيا.

■ شهدت صالة (نبض) في العاصمة الأردنيّة (عمّان) خلال شهر نيسان 2011 معرضاً للفنان التشكيلي السوري فادي يازجي ضم مجموعة من اللوحات والمنحوتات.

■ شهدت ضالة الأسد للفنون بمدينة حلب أواخر شهر نيسان 2011 معرضاً للفنان التشكيلي حسام يوسف حمل عنوان (حالات إنسانيّة).

■ شهدت صالة الشعب للفنون الجميلة بدمشق مساء 2011/4/28 معرضاً لنتائج ورشة عمل فن الميداليّة التي أقيمت في المعهد التقني للفنون التطبيقيّة بدمشق، بإشراف الفنانة البولونية آنا بياتا فوتروبسكافدوفيار سكا والفنان مجيد جمّول، وقد شارك فيها طلاب المعهد وطلاب من كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق، وقد أقيم هذا النشاط الفني بالتعاون بين وزارة الثقافة السوريّة وسفارة جمهورية بولونيا في دمشق.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) للفنون بدمشق مساء 2011/5/4 معرضاً للفنانة التشكيليّة سعاد مردم بك.

■ شهدت صالة المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق مطلع أيار 2011 معرضاً للفنان حسن فاروق بنوح.

■ شارك النحات السوري أكثم عبد الحميد في ملتقى النحت العالمي على الرخام بمدينة (ميلانو) الإيطاليّة وذلك اعتباراً من 8 وحتى 2011/5/22. أنجز النحات عبد الحميد في الملتقى



إيفان قبوش



عصام حمدي



حسام يوسف

منحوتة بارتفاع 280 سم تحت عنوان (توءم الروح) عبّر من خلالها عن حضارة الشعب السوري وعراقته في التعايش المشترك.

■ شهدت صالة خان أسعد باشا في دمشق القديمة ما بين8 و2011/5/25 معرضاً للفنان عصام حمدي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق ما بين 10 و2011/5/20 معرضاً للفنان التشكيلي خليل حمسورك.

■ شهدت صالة ألفا للفنون بمدينة السويداء مطلع أيار 2011 معرضاً للفنان التشكيلي عبد الله عبد السلام.

- شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق ما بين 10 و2011/5/30 معرضاً لمجموعة من المصورين الضوئيين السوريين ضمن تظاهرة أيام التصوير الضوئي السنويّة.

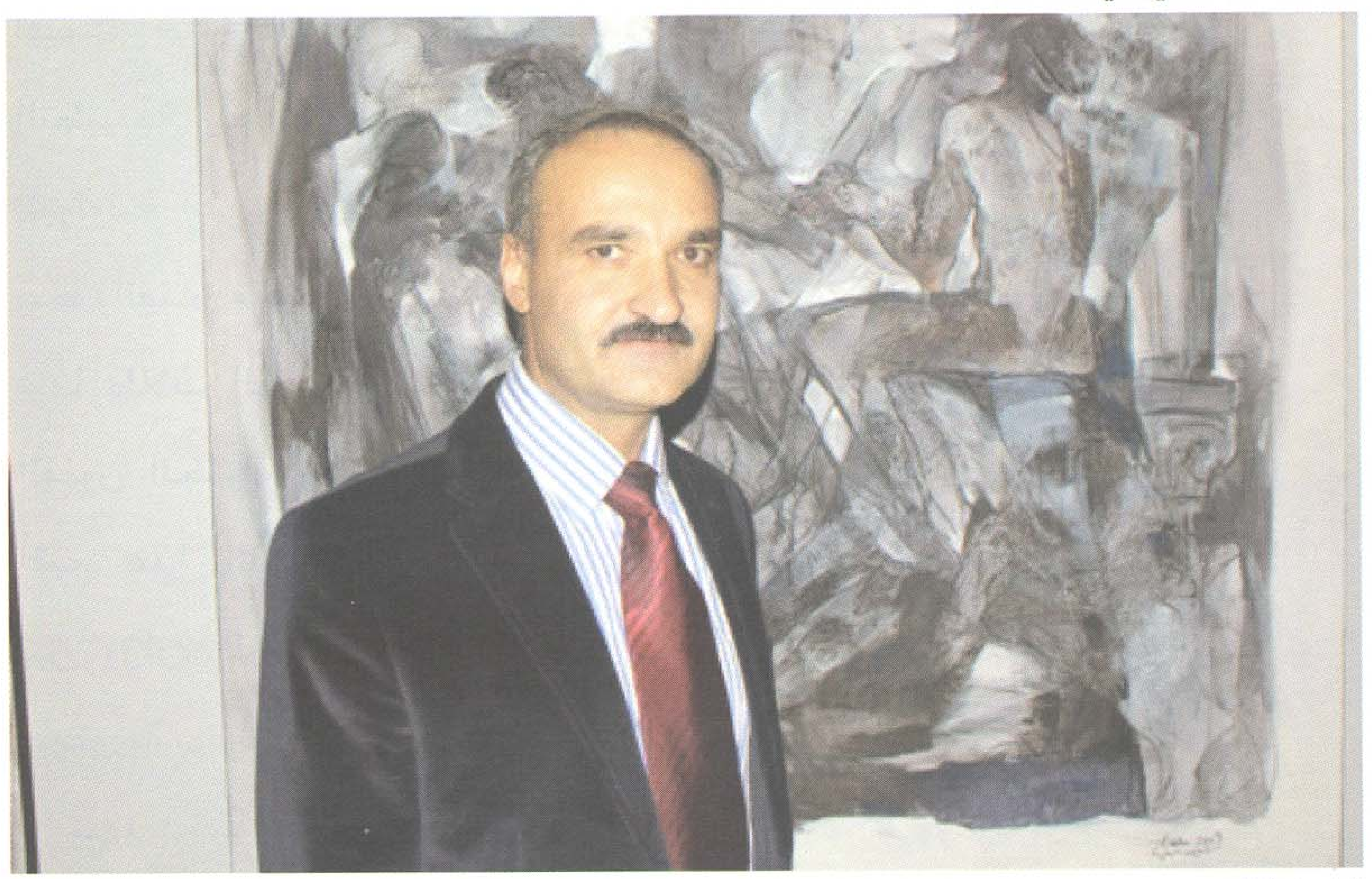
■ شهدت صالة العرض في المركز الثقافي العربي بكفرسوسة بدمشق ما بين 15 و2011/5/25 معرضاً للفنان نذير بارودي حمل عنوان (طوق الياسمين).

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي (أبو رمانة) بدمشق ما بين 22 و2011/5/31 معرضاً جماعياً للخط العربي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بكفرسوسة بدمشق



خالد الساعي في المكسيك



شفيق اشتي



جدارية من النفايات الصناعية



مطيع مراد

ما بين 5/29 و2011/6/9 معرضاً كاريكاتيرياً للفنان محمد ماهر طعمة.

■ شهدت صالة الأسد للفنون الجميلة بمدينة حلب مساء 2011/5/25 معرضاً للفنان (لطفي جعفر) حمل عنوان (الطغراء).

■ شهدت أورقة كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق خلال شهر أيار 2011 تظاهرة فنيّة نفذها أربعون طالباً من قسم الاتصالات البصريّة حملت عنوان (سورية وطني) اشتغل خلالها الطلبة على رموز حضاريّة وفنيّة ومعماريّة سوريّة قديمة ومعاصرة، وقاموا بتوظيف العلم السوري فيها، برؤية فنيّة جديدة، مستخدمين مواد وخامات مختلفة منها: الورق، الكرتون، الأسلاك، الحديد، الجص، القماش، البلاستيك، السفنج،



محمد بعجانو

والألوان المختلفة، وذلك بأعمال مسطحة (لوحات وملصقات) وأعمال مجسمة (منحوتات وتكوينات فراغيّة) وقد أخذت الأعمال طريقها بعد إنجازها، إلى معرض أقيم في الكلية واستمر عدة أيام.

■ شهدت صالة (ناي آرت كافيه) في مدينة اللاذقيّة ما بين 3 و2011/5/31 معرضاً جماعياً.

■ شهدت صالة النهر الخالد في مدينة حمص ما بين 8 و2011/5/13 معرضاً مشتركاً للفنانين علاء شاطيط ونور ظنطح.

■ شهدت صالة النهر الخالد في مدينة حمص ما بين 15 و2011/5/20 معرضاً جماعياً. تلاه ما بين 22 و2011/5/29 معرض جماعي آخر.

■ شاركت سورية في بينالي فينسيا الدولي الذي أقيم خلال شهر أيار 2011 وذلك بخمس تجارب فنيّة عائدة للفنانين: نزار صابور، سبهان آدم، طلال العبد الله، نعمت بدوي، ريما سلمون.

■ شهدت صالة النهر الخالد في مدينة حمص ما بين 5/30 و2011/6/10 معرضاً للفنانة سوزان عبود.

■ أنجز مجموعة من الفنانين التشكيليين السوريين على جدار سور مدرسة بسام حمشو في منطقة التجارة بدمشق، لوحة جداريّة بطول 185 متراً وعرض 5 أمتار من بقايا النفايات الصناعيّة، وذلك بإشراف الفنان موفق مخول.

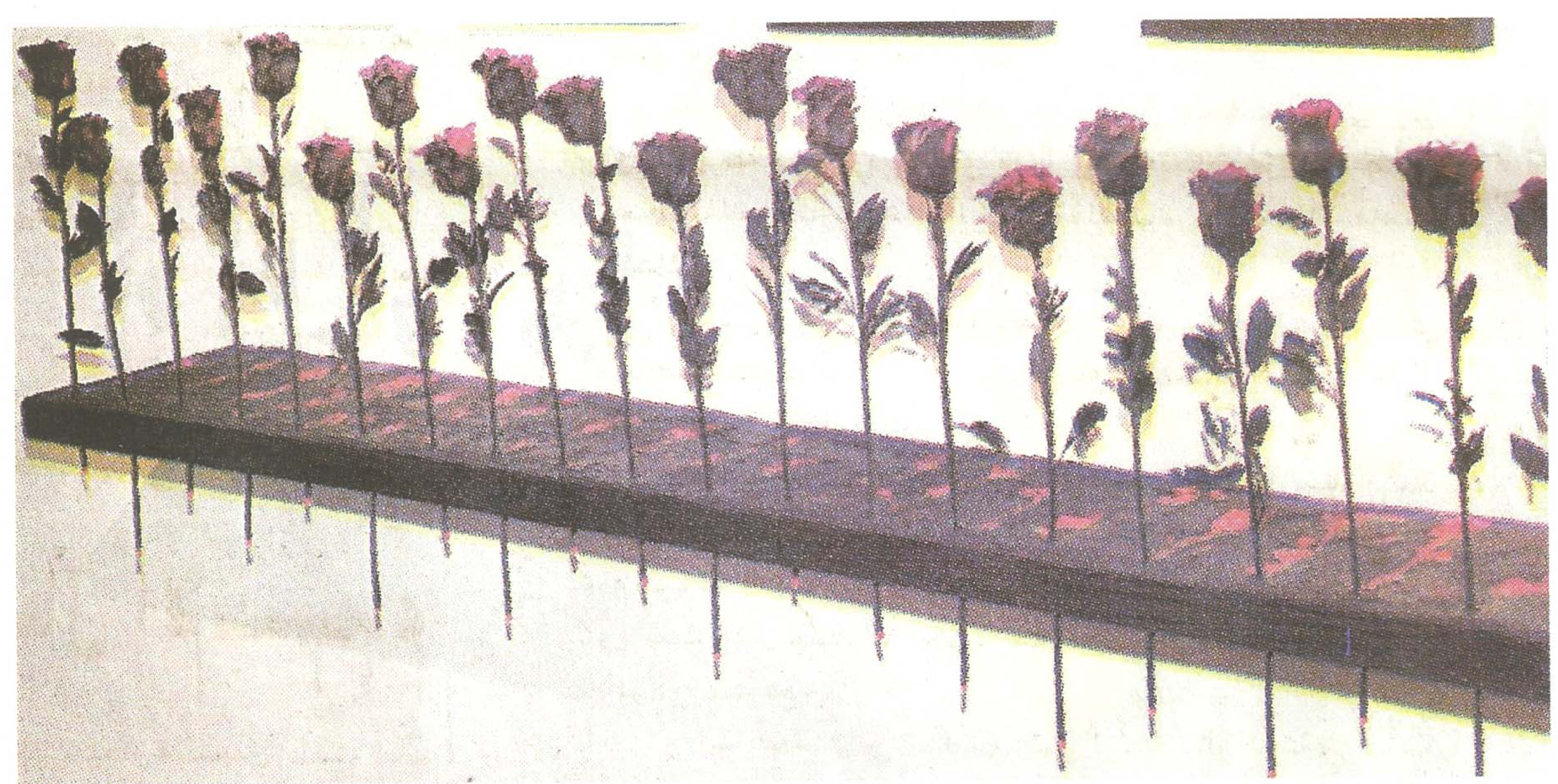
■ شهدت صالة كامل للفنون بدمشق مساء 2011/6/25 معرضاً للفنانة إيناس عربي.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي العربي بمدينة الحسكة مساء 2011/6/26 معرضاً كاريكاتيرياً للفنان السوري المغترب (ابراهيم جزاع) حمل عنوان (وطن قهر المؤامرة).

■ شهدت قلعة دمشق ما بين 8 و2011/7/18 فعاليات ملتقى النحت الدولي على الخشب الذي تعده وتنظمه مديرية الفنون الجميلة بوزارة الثقافة. شارك في الملتقى أحد عشر فناناً من روسيا وأسبانيا وإيطاليا واليونان وقبرص وإيران وسورية التي مثلها الفنانون: أكثم عبد الحميد، محمد بعجانو، لطفي الرمحين، وأبي حاطوم.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) بدمشق مساء 2011/6/18 معرضاً للفنان كميران خليل.

■ شهدت العاصمة الفرنسيّة (باريس)



من معرض زغلولة والبيك

مساء 2011/7/2 معرضاً لفنان الكاريكاتير فارس قره بيت.

■ شهدت صالة أيام بدبي خلال أيار 2011 معرضاً للفنان التشكيلي السوري مطيع مراد.

■ شهدت صالة المركز الثقافي الفرنسي بدمشق مساء 2011/7/13 معرضاً لعدد من خريجي كلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق في اختصاص التصوير والنحت والحفر.

■ شهدت العاصمة البلجيكية بروكسل خلال أيار 2011 معرضاً مشتركاً حمل



جانب من معرض صالح الهجر



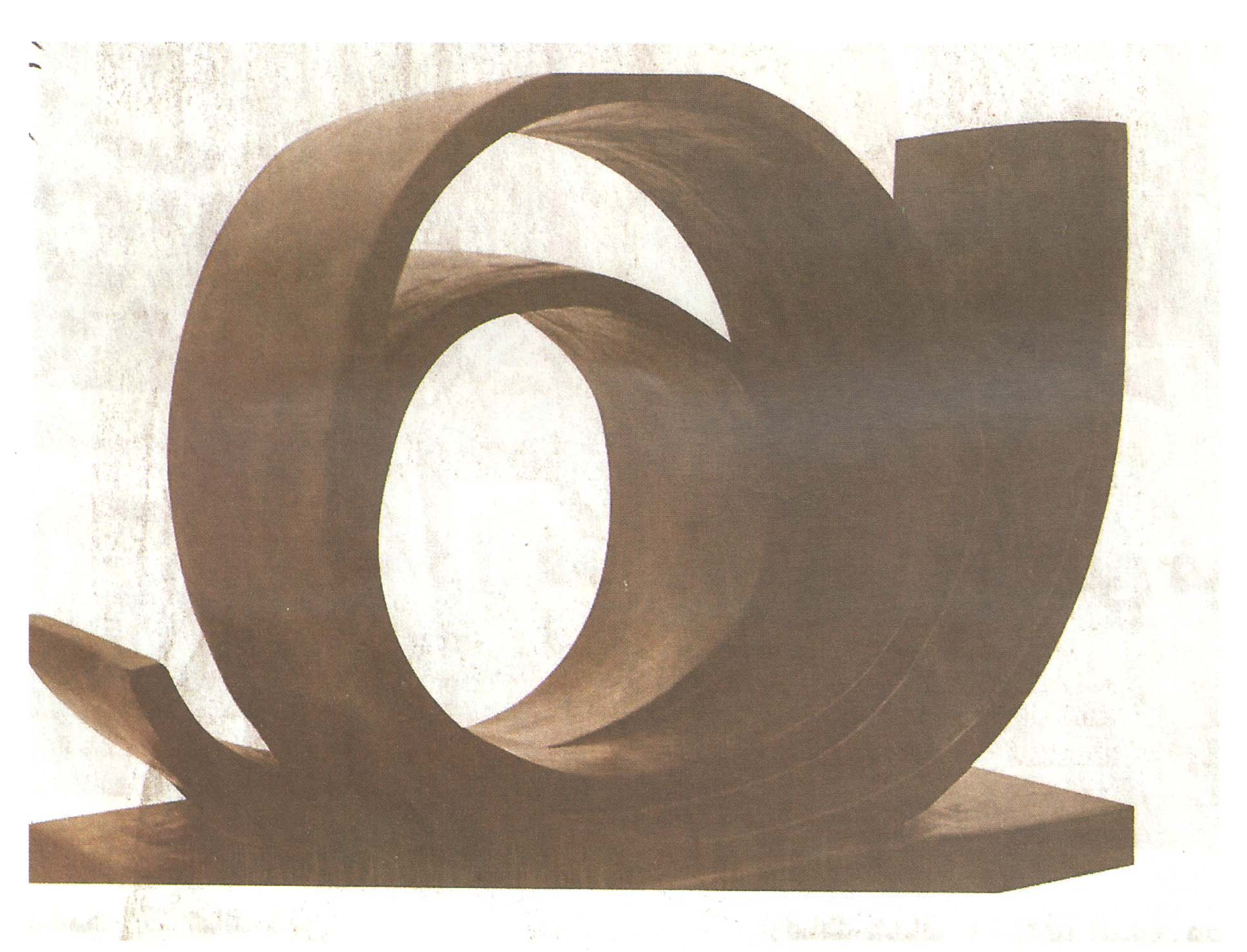
غاندي الخضر

عنوان (كون الكلمات) شارك فيه الفنانون التشكيليون السوريون: خالد الساعي، جمال بوستان، علاء اسماعيل، أحمد معلا، أكثم طلاع.

■ شهدت مدينة الشارقة مساء 2011/7/10 معرضاً للخطاط السوري صالح الهجر تحت عنوان (من وحي رمضان).

■ حصل الفنان التشكيلي الدكتور شفيق اشتي رئيس قسم التصوير بكلية الفنون الجميلة بجامعة دمشق على جائزة باسل الأسد للبحث العلمي 2010 وذلك على بحث بعنوان (التصوير الجداري في البيت الدمشقي القديم في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين الميلاديين).

التشكيل العربي...



من تظاهرة غاليري سلوى زيدان

■ أصدرت محكمة مصريّة حكماً بالحبس لسنة مع الشغل والنفاذ لمسؤول مصري، وحبس أربعة آخرين ستة أشهر لكل منهم، في قضية سرقة لوحة (زهرة الخشخاش) لفان كوخ التي تمت يوم 21 آب 2010 من متحف (محمد محمود خليل وحرمه) في القاهرة وتقدر قيمتها بنحو 55 مليون دولار. وقال مصدر قضائي أن محكمة جنح الدقي عاقبت كلاً من الرئيس السابق لقطاع الفنون التشكيليّة بوزارة الثقافة محسن شعلان وكيل أول الوزارة بالحبس سنة مع الشغل، وقضت بالحبس ستة أشهر لأربعة من مسؤولي المتحف.

■ شهدت صالة مركز القطارة للفنون في مدينة العين خلال شهر نيسان



حسين ماضي

2011 معرضاً حمل عنوان (أربعة عقود) شارك فيه 28 فناناً تشكيلياً إماراتياً بدأوا مسيرتهم الفنية في سبعينات القرن الماضي.

■ أزيح في القاهرة يوم الخميس 2011/4/21 الستار عن تمثال لـ (أنطون تشيخوف) الكاتب الروسي الشهير، وهو أول تمثال للأديب الروسي على الأراضي المصريّة، وقد قام الفنان المصري الشاب (أسامة السروي) خريج معهد (ربيين) الأكاديمي الحكومي الروسي للفنون التشكيلية بنحت التمثال.

■ شهدت صالة الخط الثالث للفنون في دبي مساء 2011/4/11 معرضاً

للفنان التشكيلي العراقي إياد سيناوي حمل عنوان (لا مكان).

- حققت ثلاثة أعمال فنية عربية أعلى سعر للأرقام القياسيّة في مزاد كريستيز للأعمال الفنيّة العربيّة والإيرانيّة والتركية الحديثة والمعاصرة في دورته العاشرة. هذه الأعمال هي لوحة للفنان السعودي عبد الناصر ضرغام تحمل عنوان (الرسالة) وقد بيعت بمبلغ 845500 دولار أمريكي، وبذا تجاوزت القيمة المقدرة لها بعشرة أضعاف. وتلتها لوحة (صيد السمك) للفنان المصري عبد الهادي الجزار وقد بيعت بمبلغ 746500 دولار أمريكي. تلتها منحوتة خشبية للنحات العرقي جواد سليم بيعت بمبلغ 662500 دولار أمريكي. وقد بلغ إجمالي مبيعات المزاد العاشر الذي ضم 120 لوحة وعملاً فنياً 7980875 دولاراً أمريكياً، وتميز عن المزادات السابقة في المنطقة، بتربع عملين في النحت في مقدمة الـ 42 رقماً قياسياً جديداً. ومن الأعمال الفنيّة المعاصرة التي حققت رقماً قياسياً لوحة للفنان اللبناني الشاب أيمن بعلبكي بعنوان (دع ألف زهرة تتفتح) التي بيعت بمبلغ 206500 دولار أمريكي، وتجاوزت بذلك قيمة أعمال العديد من الرواد العرب في مجال الفن الحديث مثل: فاتح

27/100 ... 2006

جمال عبد الرحيم



محمد الزواوي

المدرس، لؤي كيالي، محمود حمّاد (من سورية) وشفيق عبود وبول غيروغوسيان (من لبنان).

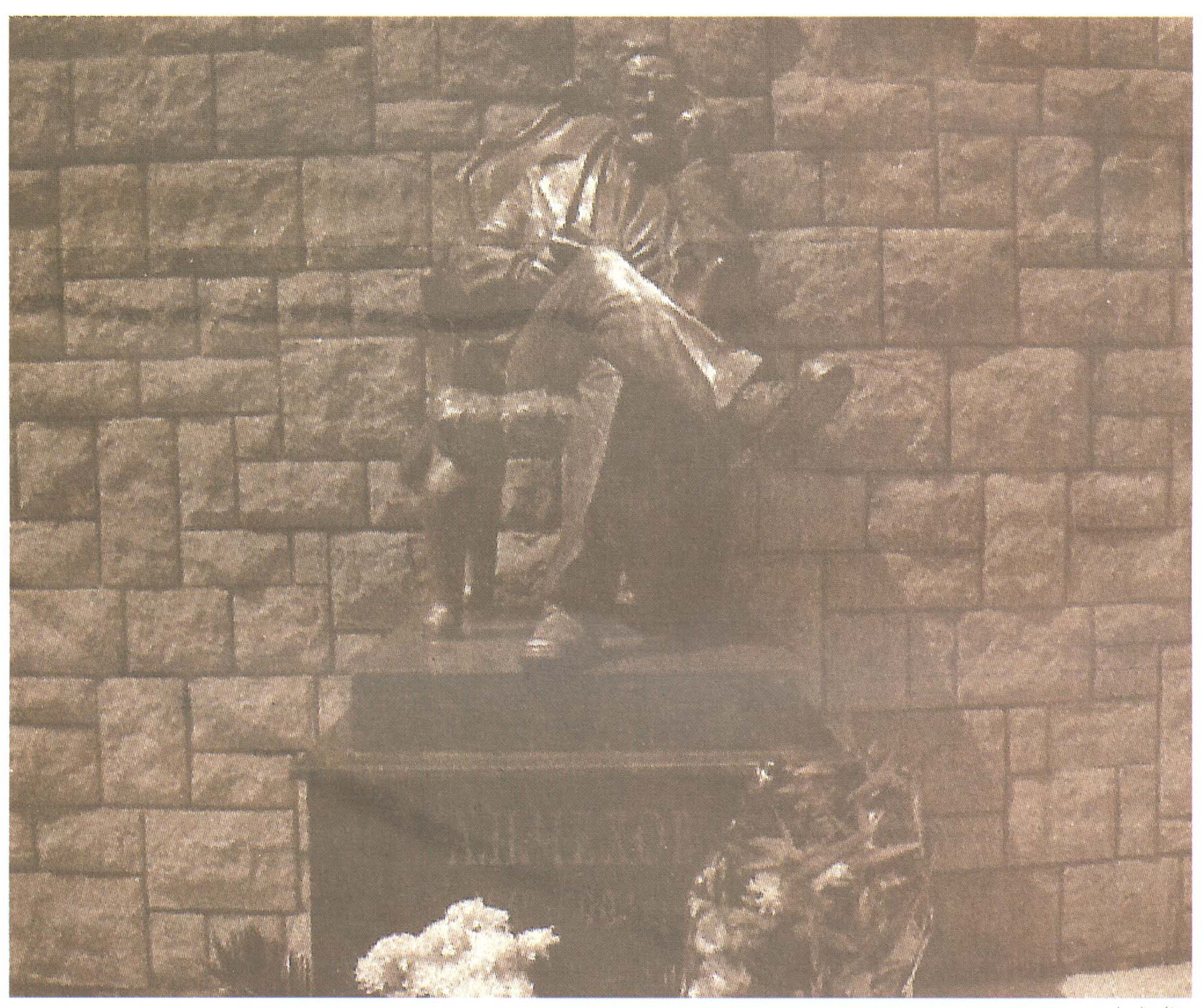
■ شهدت صالة غرافيك في دبي خلال شهر نيسان 2011 معرضاً للفنان التشكيلي السعودي فيصل سمرة بعنوان (مقاومة).

■ شهدت صالة مسرح دبي الاجتماعي خلال شهر آيار 2011 معرضاً بعنوان (الشرق والغرب يلتقيان) ضم المعرض أعمالاً في فن الزخرفة الإسلاميّة منفذة خلال القرن التاسع عشر، وهي من مجموعتي متحف داهش للفن وجامعة سيراكيوز.

■ شهدت صالة (آرت سبيس غاليري) مساء 2011/6/6 معرضاً لستة من الفنان التشكيليين العرب هم: كمال بلاطة (من فلسطين) حسين ماضي وجوكسرواني (من لبنان) عمر النجدي وعادل السيوي وإسلام زاهر (من مصر).

■ شهدت صالة أيام للفنون بدمشق مساء 2011/6/4 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي صادق الفراجي.

■ شهد مقر الأمانة العامة للجامعة العربية في القاهرة مساء 2011/6/2 معرض الفنون التشكيليّة الذي يقيمه قطاع فلسطين والأراضي العربيّة المحتلة في الجامعة بالتنسيق مع جمعية بلا حدود لمحبي الفن



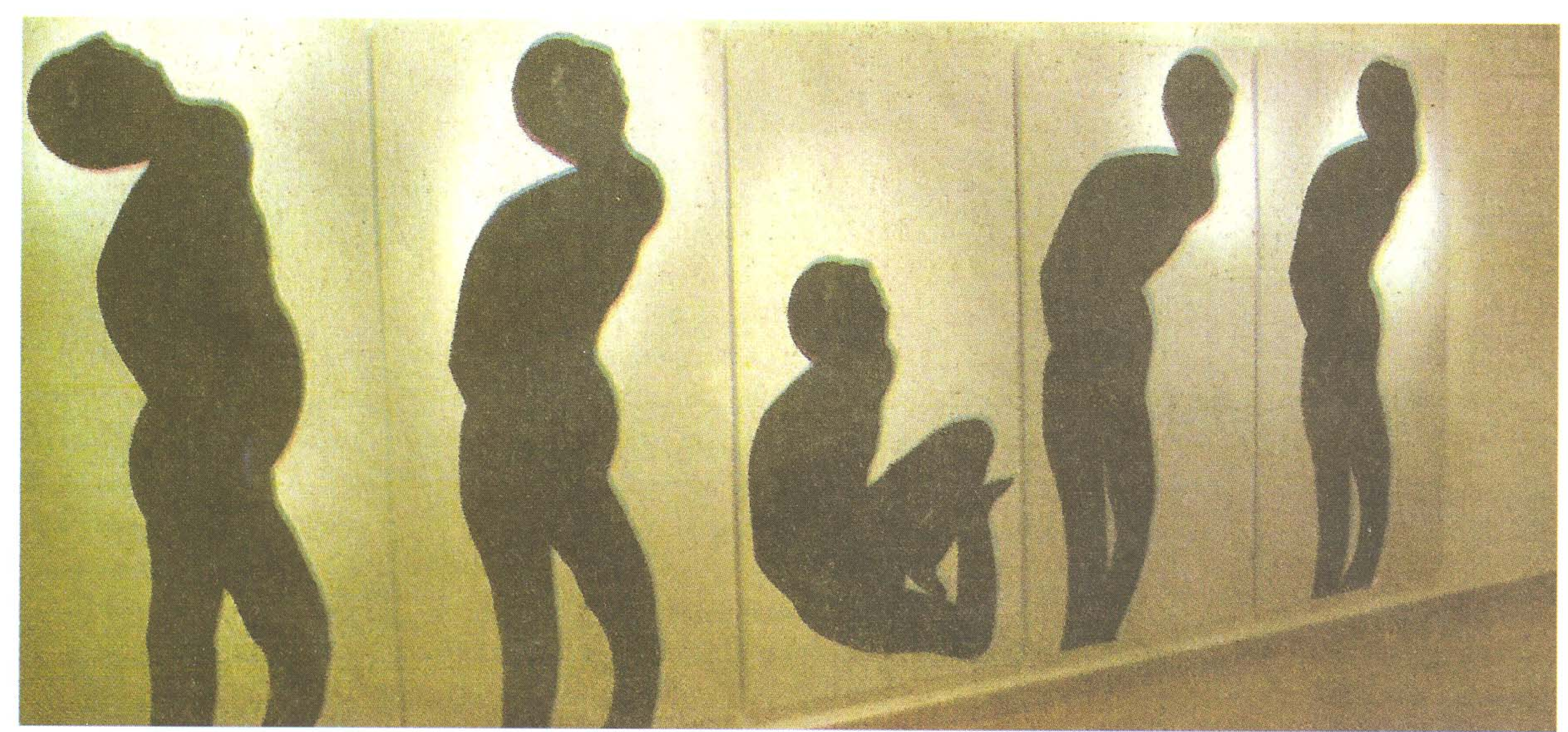
تمثال انطون تشيخوف في مصر

التشكيلي بمناسبة الذكرى 44 للنكسة. تضمن المعرض رسومات ولوحات تشكيليّة وفنيّة عكست الواقع الفلسطيني وصمود الشعب في مواجهة الاحتلال.

■ رحل في الخامس من حزيران 2011 رسام الكاريكاتير الليبي الشهير محمد الزواوي الذي كان فارس من فرسان الريشة، ومدرسة كبيرة في مجال الرسم الساخر، وقد تجاوزت تجربته أكثر من نصف قرن من العطاء.

■ في إطار الأسبوع الثقافي الفلسطيني في عاصمة أوكرانيا (كييف) عرض الرسام الفلسطيني جمال بدوان لوحة مساحتها نحو 300 متراً مربعاً تتحدث عن معاناة الشعب الفلسطيني، وقد تم إدراج هذه اللوحة في كتاب (غينيس) للأرقام القياسيّة كأكبر لوحة زيتيّة رسمت في العالم.

■ قام مجموعة من الفنانين التشكيليين المصريين الشباب الذين لم يجدوا صالة عرض لتقديم أعمالهم فيها، بعرضها في محطة (السادات) بمترو الأنفاق في القاهرة. وقد استرعى المعرض الآلاف من ركاب المترو الذين ظلوا يتأملون بشغف الأعمال الفنيّة المعلقة على جدران الممر، وكانت



صادق الفراجي

غالبية هذه الأعمال مستوحاة من الثورة المصريّة.

■ شهدت صالة عرض معهد الشارقة للفنون منتصف أيار 2011 معرضاً حمل عنوان (باقة الفن) شارك فيه 62 فناناً.

■ شهدت صالة كورتيادر في دبي خلال شهر أيار 2011 معرضاً للفنان التشكيلي السعودي عبد العزيز عاشور تحت عنوان (مسارات).

■ شهدت قاعة الحصن في مدينة أبو ظبي خلال شهر أيار 2011 معرضاً للفنان التشكيلي الإماراتي حسن شريف تحت عنوان (تجارب وأشياء).

■ شهدت صالة كورتيارد في أبو ظبي خلال أيار 2011 معرضاً للفنان التشكيلي العراقي سينا عطا تحت عنوان (الأفعال الفرديّة).

■ شهدت صالة الخط الثالث في دبي مطلع حزيران 2011 معرضاً



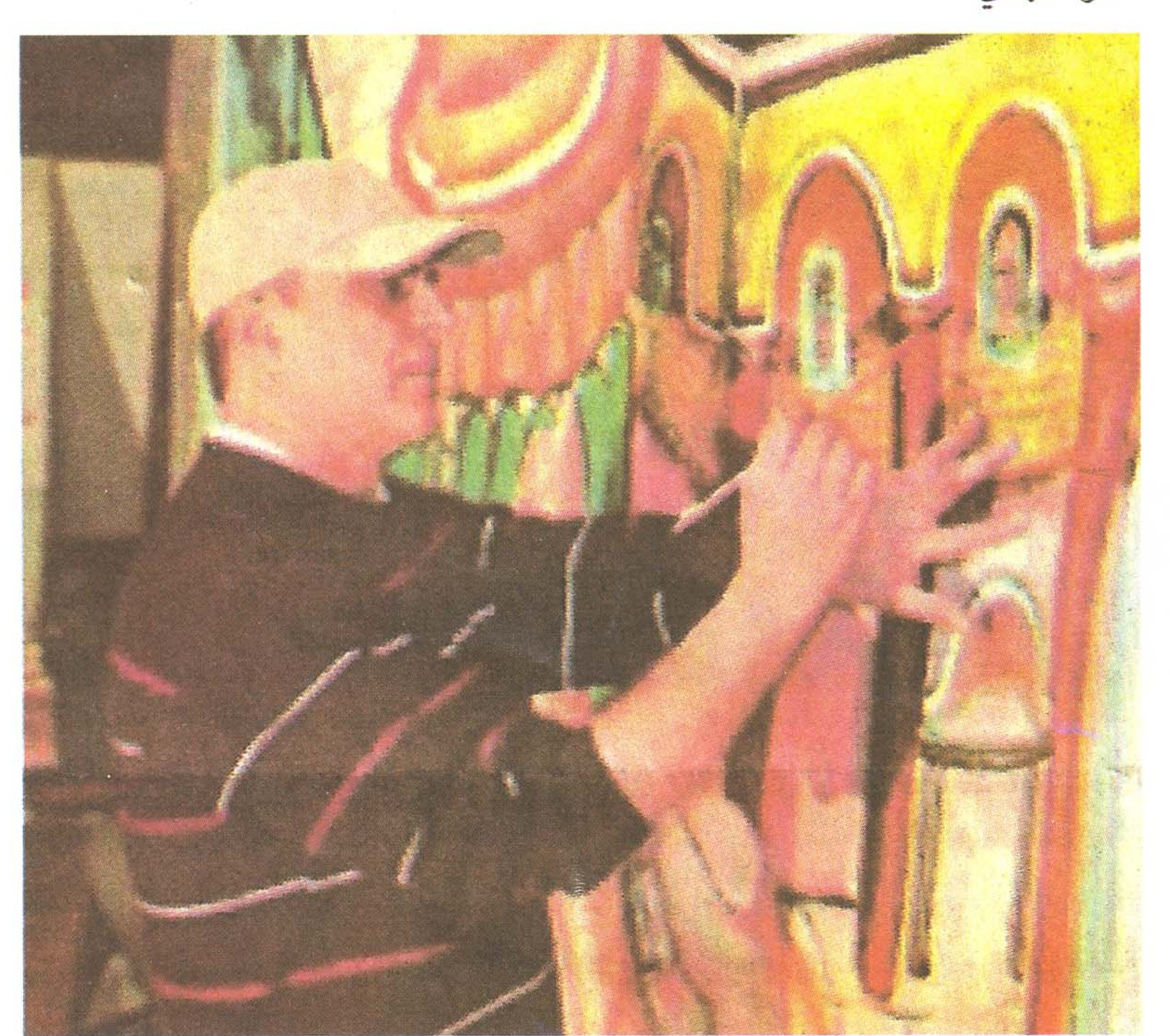
حسن شريف

للفنانة الألمانية من أصل مصري سوزان هفونة تحت عنوان (أحلام مصر) ومعرضاً آخر للفنان العراقي إياد سيناوي تحت عنوان (مشاهد العزلة).

- شهدت صالة سلوى زيدان في أبو ظبي خلال حزيران 2011 معرضاً جماعياً لفن النحت شارك فيه مجموعة من الفنانين منهم صاحبة الصالة سلوى زيدان، فايزة مبارك ومجموعة من النحاتين العالميين.
- شهدت العاصمة المصريّة (القاهرة) ما بين 24 و30 حزيران 2011 فعاليات الدورة الثانية لبينالي الثقافة والفنون الدولي بمشاركة 120 فناناً وأديباً من 33 دولة يشاركون بهدف دعم السياحة والفن في مصر. وقال الفنان المصري عبد الرزاق عكاشة المشرف على البينالي أن عدد الدول الأجنبيّة المشاركة من خلال فنانيها ومثقفيها بلغ 20 دولة، والدول العربيّة 13 دولة من بينها سورية.
- شهدت صالة المعارض في جمعية الإمارات للفنون التشكيليّة بالشارقة مساء 2011/7/13 معرض (تواصل) في دورته الثانية.
- شهدت صالة مجلس في دبي خلال تموز 2011 معرضاً للفنان التشكيلي البحريني جمال عبد الرحيم.



عمر النجدي



جمال بدران

التشكيل العالمي...

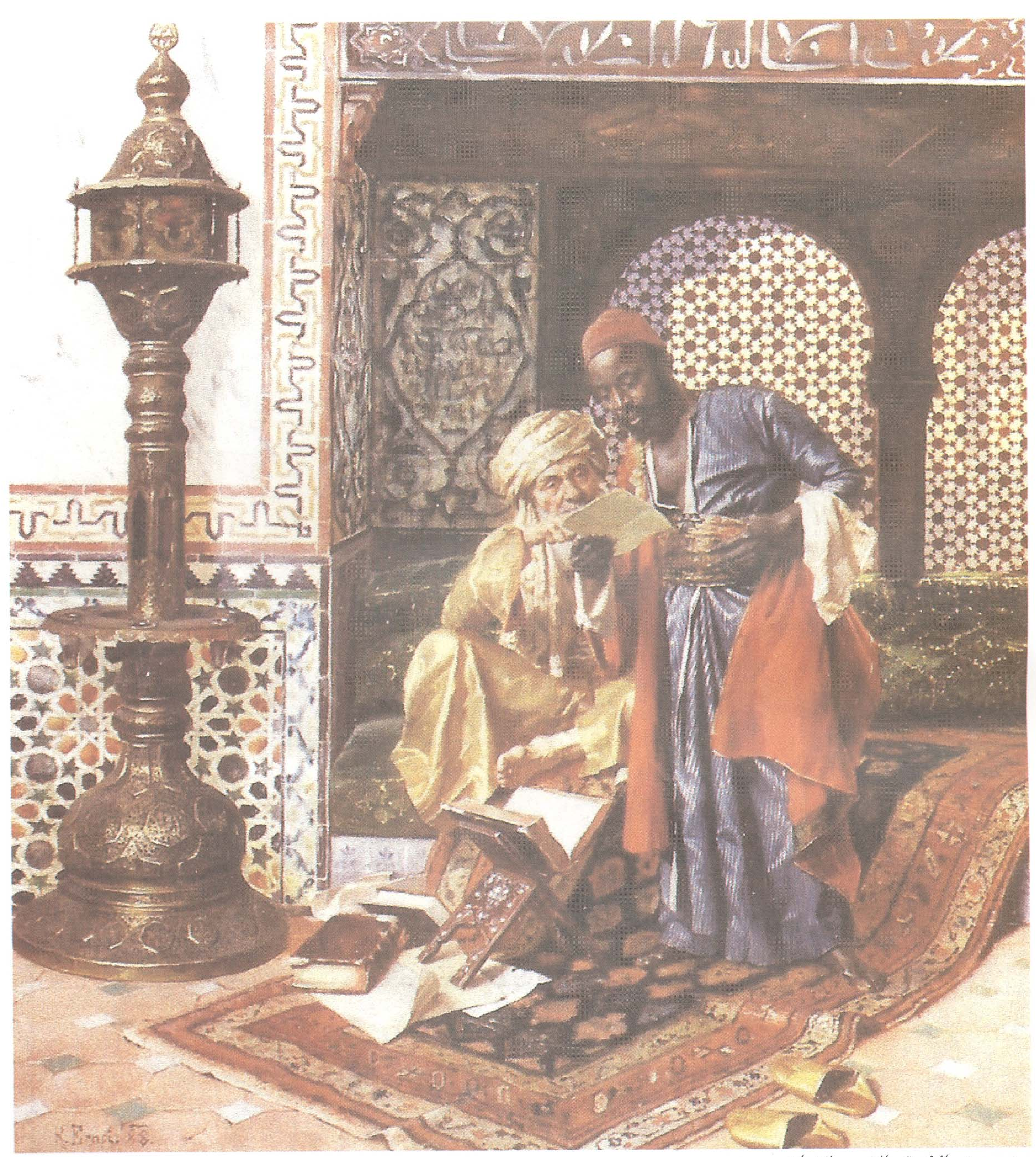


الحسناء النائمة لبابلو بيكاسو

■ استضاف متحف أورساي في العاصمة الفرنسية باريس خلال نيسان وأيار وحزيران وتموز 2011 معرضاً للوحات الفنان إدوار مانيه أحد رواد المدرسة الانطباعية في الفن، وهي المرة الأولى منذ 25 سنة التي تحل فيها لوحات مانيه في معرض شامل يضم مائة لوحة لهذا الفنان الكبير.

■ اقتنت مؤسسة دالي في العاشر من شباط 2011 لوحة للفنان الأسباني الشهير سلفادور دالي تحمل عنوان

من فعاليات شهر الفرانكوفونيّة في لبنان

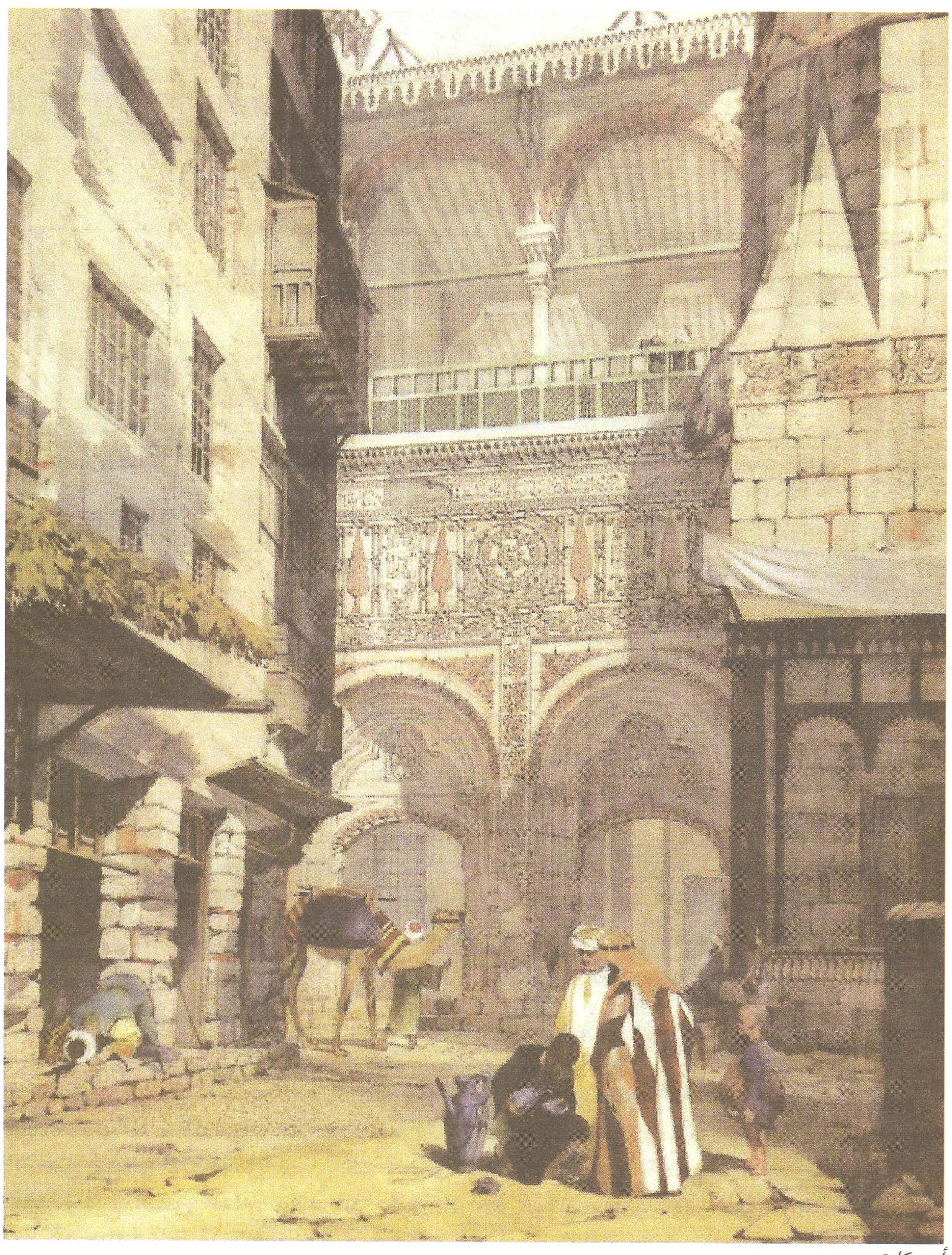


من معرض الشرق والغرب يلتقيان

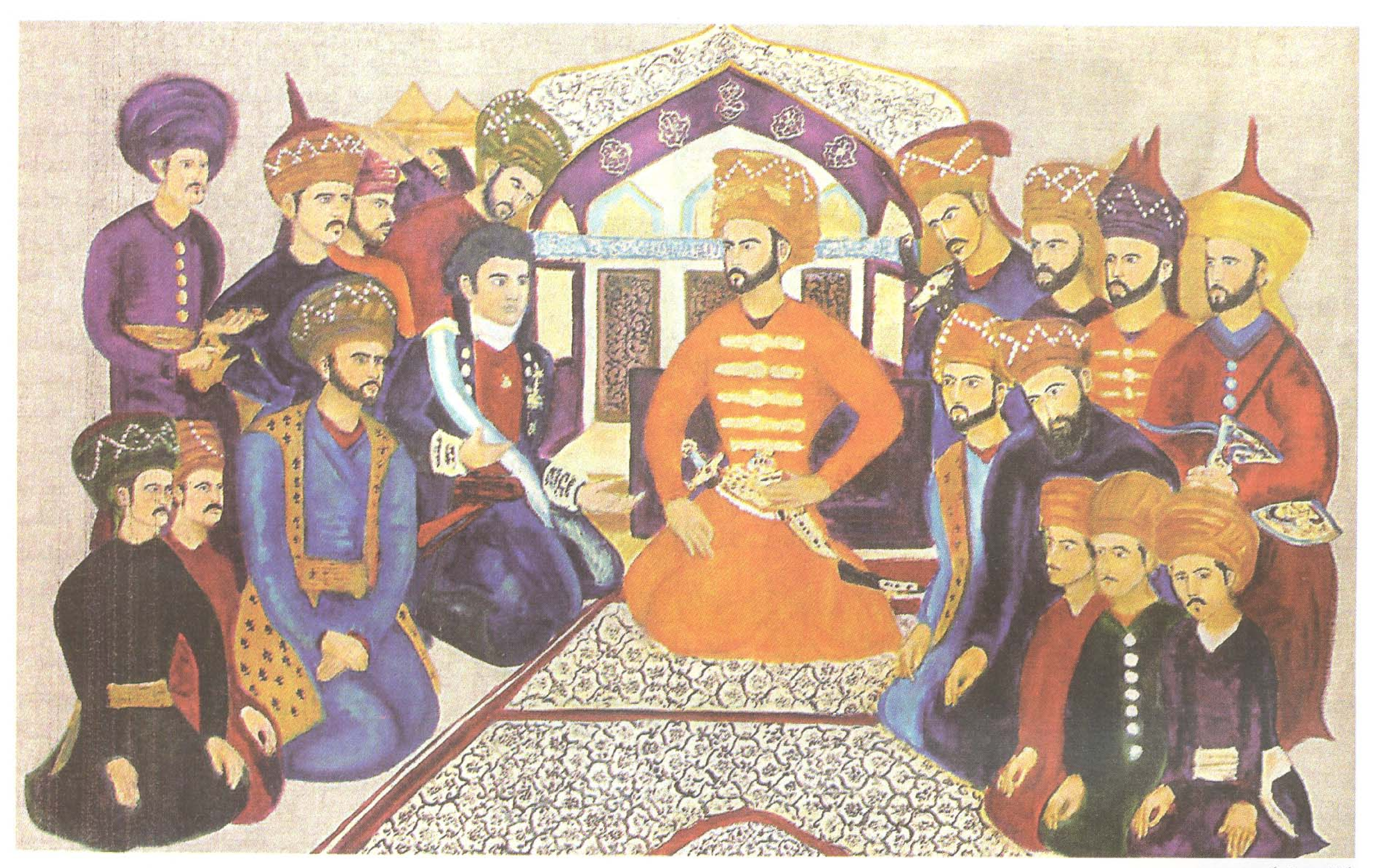
(العسل أحلى من الدم) وذلك مقابل خمسة ملايين دولار.

■ شهد متحف (التيت مودرن) في لندن أكبر معرض شامل للفنان الكاتالاني الأسباني (خوان ميرو) ضم أكثر من 160 عملاً فنياً موزعاً على الرسم والتصوير والنحت والحفر المطبوع.

■ عرضت دار مزادات كريستيز خلال حزيران 2011 لوحة رسمها الفنان العالمي بابلو بيكاسو لحبيبته ماري تيريز والتر للبيع في مزاد



أوين كارتر



بلال عقيل

لحساب جامعة سيدني. وقدم متبرع رفض الكشف عن اسمه هذه اللوحة المعنونة (فتاة جميلة نائمة) والتي تقدر قيمتها نحو عشرين مليون دولار.

■ بدأ فريق من الباحثين في إيطاليا بالبحث عن قبر امرأة قد تكون نموذجاً للوحة ليوناردو دافنشي الشهيرة (موناليزا) وذلك باستخدام جهاز رادار خاص في دير مدينة فلورنسا حيث يُعتقد أن جسد المرأة ليزا جيرارديني مدفون هناك. وهم يأملون بالعثور على شظايا من عظام جمجمة المرأة من أجل إعادة بناء صورة عن شكل وجهها.

■ شهدت صالة كاربون 12 في دبي خلال نيسان 2011 معرضاً للفنانة الأمريكيّة كاترين بيرنها حمل عنوان (طقوس عبور الربيع).

■ شهدت صالة إكس ايه في دبي خلال شهر نيسان 2011 معرضاً لفنانين تشكيليين إيرانيين هما: الفنانة هادية شفيع وحمل عنوان (العشق) والفنان بهرانج سامادزا ديجان تحت عنوان (الحب في زمن مضطرب).

■ شهدت صالة لوري شبيبي في دبي خلال شهر نيسان 2011 معرضاً للفنان التشكيلي الإيراني شاهبور بويان.

■ بيعت إحدى منحوتات الفنان الفرنسي المعروف بول غوغان النادرة وهي تمثال نصفي خشبي يوم 2011/5/3 بسعر 11,2 مليون دولار في مزاد علني في نيويورك، هو سعر قياسي لمنحوتة لهذا الفنان، والمنحوتة بعنوان شابة تاهيتيّة.

■ استضاف متحف الفن الحديث في مدينة سيدني الأستراليّة خلال أيار 2011 معرضاً لإبداعات الرسام الألماني كريك في مجال تقنية خداع البصر التي برع بها.

■ بيعت لوحة ذاتية للفنان الأمريكي أندي وارهول في مزاد علني أقامته دار كريستيز في نيويورك بسعر قياسي فاق 38 مليون دولار.

■ بيعت لوحة للممثلة الراحلة اليزابيث تايلور رسمها الفنان أندي وارهول بمبلغ 27 مليون دولار وذلك يوم 2011/5/12 بمزاد في مدينة

نيويورك.

■ شهدت صالة المعارض في المركز الثقافي الأسباني (معهد ثربانتس) بدمشق ما بين 4/22 و2011/5/10 معرضاً للرسام والنحات الأسباني إدواردو تشييدا بيلثونشي حمل عنوان (ما وراء الأفق).

■ شهدت التكية السليمانية بدمشق ضمن أيام التصوير الضوئي ما بين 5/8 و2011/6/1 معرضاً للتصوير الضوئي للفنان فرنان زاكو.

■ شهدت صالة بيت الفن (الآرت هاوس) بدمشق ما بين 14 و2011/5/21 معرضاً للفنان التشكيلي الدانمركي بينت كرستينس أرنست.

■ شهدت التكية السليمانية بدمشق ما بين 5/30 و2011/6/3 معرضاً ضوئياً للفنان الألماني أندي شبير والفنانة الأسبانية مانويل فالكارسل حمل عنوان (الأماكن المقدسة).

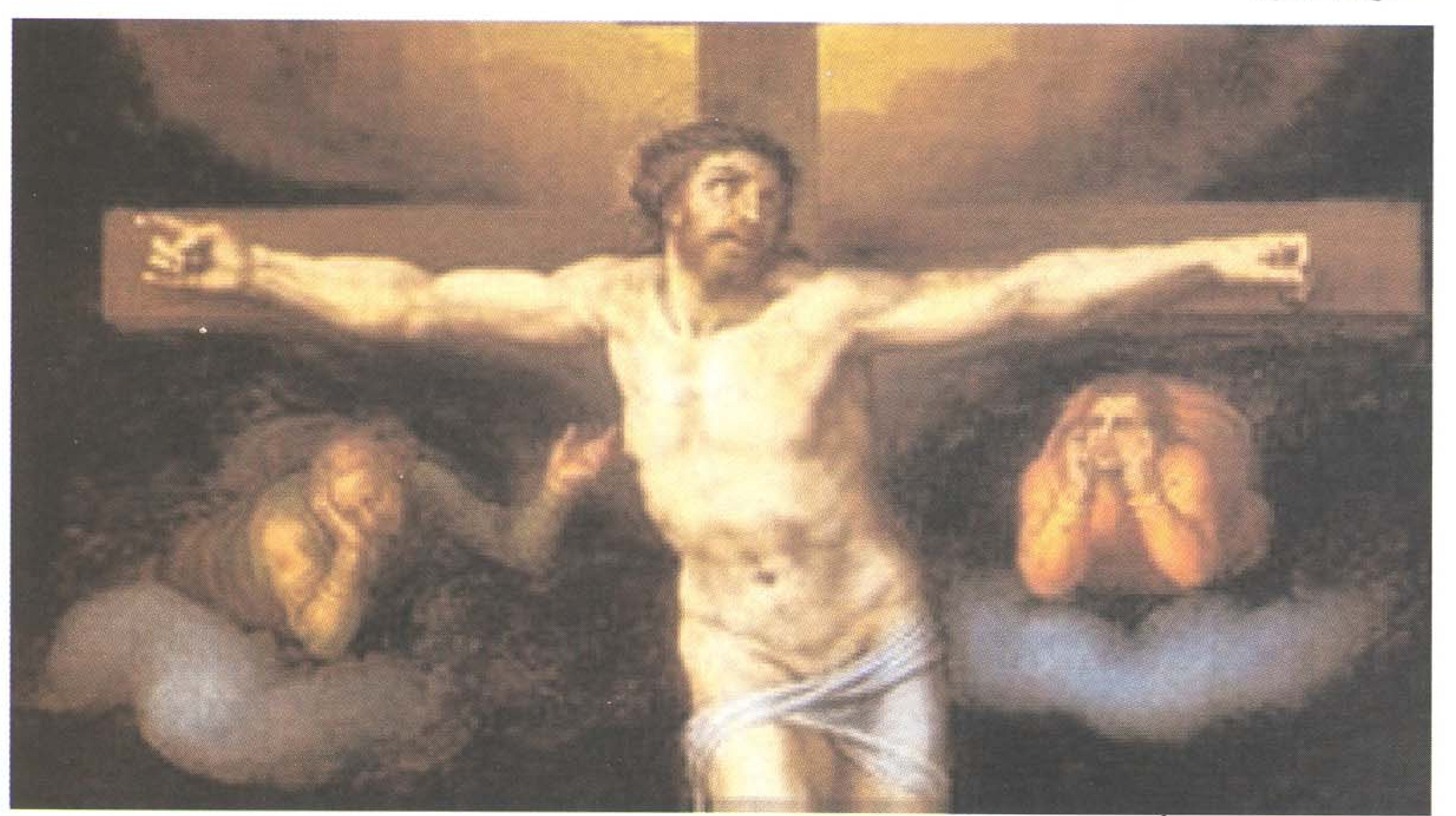
■ شهدت دبي خلال أيار 2011 معرضاً للفنان الهندي (أوبيك) حمل عنوان (المسألة تتعلق بما يشبه لو قمت بإسقاط قنبلة). والثاني للفنان الإيراني (بلال عقيل) بعنوان (حكم الشاه).

■ شهدت صالة (موجو) في دبي خلال شهر أيار 2011 معرضاً للفنانة البريطانية ماري كلير بعنوان (كل تلك الأطلال).

■ شهدت صالة إيزابيل فان دين أينيد في دبي خلال أيار 2011 معرضاً للفنان الإيراني فارشيد



خوان ميرو



اللوحة المفقودة لأنجلو



لوحة اليزابيث تايلور

مالكي تحت عنوان (هذا الذي أتى واختفى).

■ شهدت صالة المعارض في فندق كورب في دبي خلال أيار 2011 معرضاً للنحاتة الاستراليّة أماندا أوفينغنون.

■ شهدت صالة سلوى زيدان للفنون في أبو ظبي خلال أيار 2011 معرضاً لثلاثة فنانين شرق أوسطيين تحت عنوان (الحقيقة) وهم: نديم كوفي (عراقي هولندي) والإماراتيّة فاطمة المزروعي، والبريطاني الإيراني قوروش صالحي.

■ شهدت صالة تشكيل في دبي خلال أيار 2011 معرضاً للفنان الأمريكي (جوشوا واتس) تحت عنوان (بين الخطوط).

■ افتتح في لوس أنجلوس معرض الفنان الأمريكي متعدد المواهب تيم يورتون الذي عمل مخرجاً سينمائياً ورساماً لأفلام الكرتون، ومصمم أزياء، وكاتباً. اشتمل المعرض على أكثر من 700 عمل للفنان.

■ عُرض في مزاد سوذبي بلندن لوحة (الراهب) التي أعيد نسبها إلى الرسام أنتوني فان دايك بعد أن كان يُظن في السابق أنها من أعمال الرسام روبنز.

■ غيب الموت منتصف حزيران 2011 عن عمر ناهز الخامسة والتسعين الفنان التشكيلي الهندي الأكثر شهرة (مقبول فدا حسين) الذي يطلقون عليه لقب (بيكاسو الهند).

■ شهدت صالة كربون، في دبي خلال حزيران 2011 معرضاً جماعياً تحت عنوان (قسمة على صفر) شارك فيه الفنان: أمير حبيب، أناهيتا رزمي، فرشيد لاريميان، فلوريان هافيلي، ماتياس غارنيتشنغ.

■ شهدت صالة روتابتينغ في دبي خلال حزيران 2011 معرضاً للفنانة البريطانيّة سارة جاكسون تحت عنوان (النظرة الأولى).

■ شهد متحف الشارقة للفنون مساء 2011/6/22 معرضاً للفنان البريطاني العالمي ديفيد روبرتس (1796 ـ 1865). ضم المعرض 113 لوحة.

■ كشف باحث إيطالي أنه تم العثور على إحدى اللوحات المفقودة لفنان عصر النهضة مايكل أنجلو حيث كانت معلقة في قاعة داخل أكاديميّة كامبيون هول بجامعة أكسفورد البريطانيّة.

■ شهدت صالة الربع الخالي في دبي خلال تموز 2011 معرضاً حمل عنوان (تمثيل الهند العميان والفيلة) شارك فيه ستة من المصورين الهنود حاولوا في أعمالهم تقديم رؤية شاملة عن الهند.

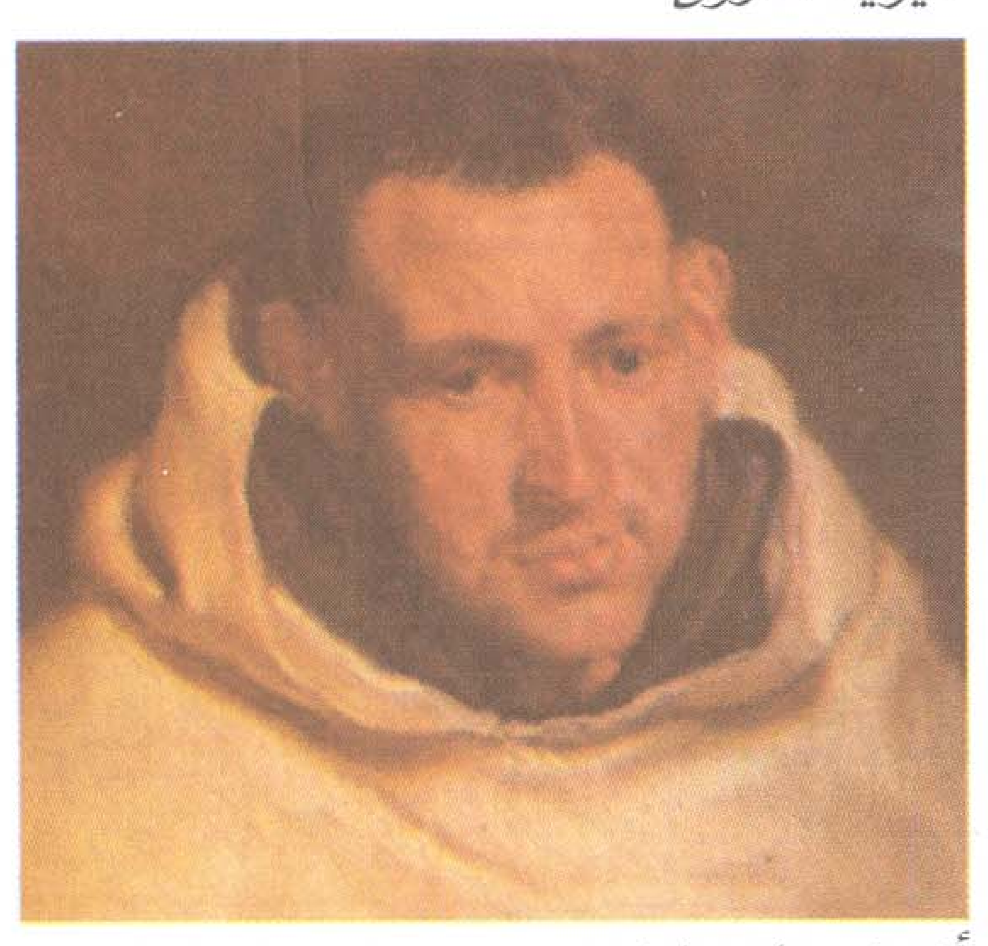
■ استعادت الشرطة الأمريكية لوحة للرسام العالمي بابلو بيكاسو بعد يومين من سرقتها من معرض فني في سان فرانسيسكو ، واللوحة هي (رأس امرأة) وقد رسمها بيكاسو بقلم الرصاص عام 1965، وتقدر قيمتها بـ 275 ألف دولار أمريكي .



تيم بورتون



ايرينا كارول



أنتوني فان دايك

* * *

.. الأخيرة ..

كانت المرأة ولا تزال، الموضوع الأثير للفنون البصريّة عموماً، والفنون التشكيليّة خصوصاً، ولفن النحت من هذه الأخيرة، على وجه الخصوص، حيث كان للجسد الأنثوي العاري الحضور الأكبر فيه، منذ تعرف النحات لأول مرة على أدوات تعبيره، ومضى سعيداً في اجتراحه متماهياً بالمشقة، إذ يُعتبر فن النحت من أصعب وأجمل الفنون القديمة ـ الجديدة، نتيجة تعامله مع خامات ومواد صلبة كالمرمر والحجر والبرونز والخشب، وحاجته إلى الجهد العضلي الشاق والموهبة المتميزة والخبرة والمعرفة في آنٍ معاً.

والحقيقة المؤكدة والمستمرة، أن الجسد الأنثوي العاري بوهاده وتلاله ومنعرجاته وكتله وبروزاته التي تتلقى الضوء برحابة، شكّل الشغف الأول للنحات، دخل إلى معبد جمالياته المترعة بالإحساس والنشوة والإثارة، منذ البدايات الأولى لولادة فن النحت، ولم يخرج منه حتى تاريخه، وظلت لهفته إليه متوقدة لا ضعفت، ولا بردت، ولا شبعت، ولا يبدو أن أشواق النحاتين إلى هذا الموضوع الأثير، سوف يصيبها الوهن يوماً ما، بدليل الازدياد المضطرد للوالجين المتعبدين، في محراب هذه الجماليات.

كغيره من نحاتي العالم، لم يخرج النحات السوري لا قديماً ولا حديثاً، عن هذه القاعدة على اختلاف المواد والخامات والأساليب التي اشتغل عليها. فقد ظلت المرأة الموضوع الرئيس لأعماله. تناولها أماً، وأختاً، ورفيقة، وعشيقة، باحترام، وقدسيّة، وتقدير، وحب، وبلهفة العاشق المتيم المسحور والمدهوش، بالجماليّة الأنثويّة التي تعتبر أنسب المواضيع لفن النحت الذي يعرف بفن التعبير بالكتل، أو هو كتلة في فراغ، وفراغ يحيط بكتلة، وهو ما يجسده بوضوح وجلاء، الجسد الأنثوي العاري، في مرحلة تدفق الفتوة فيه واشتعاله بالنضج، واكتمال نمو تضاريسه وعناصره التي عمل النحات دوماً، على أن تكون مثاليّة النِسب والعلاقة والجمال، انطلاقاً مما تمثله المرأة من رموز وقيم، يتداخل فيها الحسي بالروحي، والقدسي بالمادي، والواقعي بالخيالي والأسطوري. ولأن النحات معني بشكل مباشر، بموضوع المرأة، فقد سكب فيه أنبل أحاسيسه وأرقاها وأشدها صدقاً وتفاعلاً وعاطفةً.

▪ أمين التحرير